حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث

د. محمد عبدالله الجعيدي*

من مظاهر التواصل الحضاري لعروبة فلسطين تمسك أدباء هذا البلد ـ مسلمين ومسيحيين ـ بتراثهم العربي والإسلامي[1]، حيث تشكل الأندلس واحدة من الحلقات المهمة في هذا التراث، بما قدمته للحضارة الإنسانية من معارف وتجارب إنسانية غنية للتعايش العرقي والتسامح المذهبي في ظل السيادة العربية الإسلامية، إلى أن جنت عليها أيد إسبان نصارى متعصبين في غفلة من حكام تنازعوا فذهبت ريحهم وآل ذلك الصرح الحضاري العظيم إلى مصيره المحتوم.

وقد تراوح حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني بين صورة الأندلس الفاتح المتفتح، مدعاة الفخر، متمثلة في عملية الفتح ذاتها (٩٢ هـ ـ ٧١١م)، وفي بناء صرح الحضارة في قرطبة وإشبيلية وغرناطة... وما قدمته هذه البلاد في ظل السيادة العربية الإسلامية من علماء ومفكرين وأدباء وساسة وقواد، وبين صورة الأندلس المفكك المغلوب على أمره إلى أن تمكنت الممالك الإسبانية النصرانية ومن ورائها أوروبا، من الاستيلاء على آخر معقل للعرب المسلمين بشبه الجزيرة الإيبيرية سنة ٨٩٧ هـ/١٤٩٢م. وثمة صورة ثالثة لهذا الحضور تمثلت في طبيعة الأندلس الجميلة: «جنة الله على الأرض» في ظل العرب المسلمين، و«الفردوس المفقود» بعد غروب شمس الإسلام والعروبة عنه.

وقد تمكنت صورة الأندلس من نفوس الأدباء الفلسطينيين حتى أصبحت مصدر إلهام لهم، منه يستدعون انتصارات طارق بن زياد أحد أشهر القادة العسكريين في عصره،[2] وقوة عزيمة عبدالرحمن الداخل وحنين ابن حمديس الصقلي إلى وطنه، وشموخ الحضارة الأندلسية ومصيرها المأساوي عبر جسر (زمكاني) يربطهم بواقعهم

* أستاذ الدراسات العربية بجامعة مدريد الأوتنمة.

الفلسطيني المؤلم في ظل واقع عربي لا يقل مأساوية - إن لم يزد - في ظروفه عن تلك الظروف التي أدت إلى «غروب شمس العرب عن الأندلس».

وقد استدعى الأديب الفلسطيني الأندلس إلى واقعه عبر مسافة زمانية اتسعت لتشمل التاريخ العربي الإسلامي بأكمله، ومسافة أخرى مكانية امتدت لتضم ضفتي البحر الأبيض المتوسط. وقد يكون محمود صبح قد شعر بهذا الامتداد عندما حصر إهداء ديوانه «كتاب لقيثارتين» في عبارة: «إلى ضفتي بحري».

وسوف نتابع هذا الحضور - بعد التعري بمصادره وتحديد إطاره - عبر عناصره التي استدعاها الأدباء الفلسطينيون في إطار مكونات عملهم الأدبي.

ومصادر البحث هي مصادر الأدب الفلسطيني منذ أواخر العقد الأول من هذا القرن حتى اليوم. «وعند الحديث عن الأدب الفلسطيني يتوجب التمييز بينه وبين الموضوع الفلسطيني في الأدب... فالأدب الفلسطيني هو الأدب الذي كتبه فلسطينيون أينما وجدوا، ومهما اختلفت جنسيات جوازات السفر التي يحملونها لأجل الوصول إلى لقمة العيش، وكروافد للأدب الفلسطيني تعتبر تلك الدراسات التي دارت حول هذا الأدب مهما اختلفت جنسية مؤلفيها.

ونحن إذ نصر هنا على فرز ما هو فلسطيني عما هو عربي غير فلسطيني فإننا لا نجد أي مبرر لانتهاج النهج نفسه فيما يخص أقطارا عربية أخرى غير فلسطين، حتى ولو كان ذلك بحسن نية، وذلك لأن الوطن العربي اليوم، أرضا وشعبا وثقافة وفكرا احوج من أي وقت مضى لاختفاء هذه النعرات القبلية، إلا فيما يتعلق بفلسطين، فإنه يتوجب التأكيد على صفتها الذاتية المحلية، لأن هذه الصفة الذاتية المحلية هي المستهدفة اليوم، واسمها هو المطلوب حيا أو ميتا لدى الاستعمار والصهيونية وبعض الأنظمة المحلية الدائرة في فلكهما. ففلسطين اليوم هي أشبه ما تكون بعضو الجسم الذي يلدغه ثعبان مفرغا فيه كل سمومه فيأتي الطبيب ليشد الضماد عليه مانعا من أن يتسرب منه وإليه حتى لا ينتقل السم إلى سائر الجسد. وعندما يتم التطهير ويتخلص العضو من السموم الغازية، فلا بأس من أن تفك الضمادة كي يعود العضو إلى الجسم دون أن يضر به... هكذا يتوجب علينا أن نضمد الجرح، ونشد ضماد التحرير حول فلسطين بحدودها الإقليمية من النهر إلى البحر، ومن الرأس إلى الخليج حتى تتطهر من سموم الاحتلال، وعندها تعود إلى الوطن الأم، ويسقط كل مبرر لوجود هذه الصفة الإقليمية»[٢].

ويشمل الإطار الزمني للبحث القرون الثمانية لتاريخ الأندلس والقرن العشرين من تاريخنا الحديث. أما الإطار المكاني فيشمل المساحة الجغرافية للأندلس (العربية المسلمة) والوطن العربي. ومن هنا تخرج من هذا البحث الإشارات كلها التي تشير إلى المدن الأندلسية أو إلى الأندلس (كإقليم في إسبانيا المسيحية) في فترات تخرج عن إطار القرون الثمانية.

وقد خرجنا من قراءة ما توفر لدينا من مصادر الأدب الفلسطيني بنتيجة تتمثل في ندرة استدعاء كتاب النثر الفلسطيني للأندلس حيث تكاد تنحصر محاولاتهم فيما قام به خليل بيدس[4] ومحمد نقاع وخضر زهران ونجاتي صدقي وإبراهيم الشنطي وهي على أي حال إشارات ليس بإمكانها منافسة مثيلاتها عند الشعراء الفلسطينيين، في الكم أو في الكيف[5].

ويمكننا تصنيف عناصر حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني في حضور الأمكنة وفي استدعاء الشخصيات التاريخية والأدبية.

أما الشخصيات التاريخية فقد استدعى الأديب الفلسطيني منها تلك التي قامت - إيجابا أو سلبا - بدور مهم في تاريخ الأندلس وتغيير مجراه، ومنها شخصية طارق بن زياد فاتح الأندلس وصاحب الخطبة المشهورة، فقد استدعى الأديب الفلسطيني هذه الشخصية وشكلها وفق حاجته الإبداعية، وخدمة للفكرة التي يود توصيلها محاولا خلق نوع من التوازن بين الإبداع والالتزام، من هنا جاءت شخصية طارق بن زياد وانتصارها البارع رغم ضعف العدد والعدة، محفزا للخروج من الواقع المتردي وتجاوز الهزيمة[6].

في قصيدة «لا مفر» من ديوان «سفينة الغضب» يخاطب هارون هاشم رشيد أبناء شعبه المشردين، متقمصا شخصية طارق بن زياد، ومتخذا من عبارات خطبته المشهورة محورا لقصيدته مع شيء من التحوير في عبارات الخطبة، وتلك ضرورة سعى إليها الشاعر للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الصدق في نقل واقع المأساة التي يعيشها شعبه:

أحبتي...

فاليوم... يومكم

فالبحر من ورائكم

والخصم من أمامكم

فما لكم...

والله حتى الصبر

ولا لكم...
والله حتى القبر[٧]

فشخصية طارق التي تقمصها الشاعر تحصر معاني خطبتها في الواقع الفلسطيني، حيث تمتلئ الخنادق بالجثث قبل القتال، وهذه إشارة إلى الحروب الشكلية ذات النتائج المدمرة التي خاضتها الأنظمة زورا باسم فلسطين، كما يتوقف الشاعر في منتصف القصيدة ليعيدنا إلى خلاصة الرسالة التي يحملها وهي التعريف بالواقع الفلسطيني وذلك بإعادة الحوار إلى الشخصية المستدعاة والنقل عنها

تاريخكم...
ومجدكم...
مغارب مشارق
يهدر في آذانكم
كالرعد كالصواعق
بمثل ما قد قالها
للفاتحين طارق
... ...
ولتهدر الجبال
في القدس...
في نابلس...
في جرزيم...
في عيبال...
الثورة...
... ...
يا رجال...[٨]

وفي إطار الواقع المعاش تتخذ صورة طارق عند محمد عز الدين المناصرة طابع التملص من المسؤولية، والهروب من الواقع ومن المواجهة، حيث نجد طارق بن زياد في «غيمة ساحلية» يتسكع في المقاهي ليشارك المغلوبين على أمرهم رحلة الهروب من المواجهة، وبهذا تتدرج الشخصية المستدعاة بسلبيتها في إطار السلبية العامة التي

يعيشها الواقع العربي المعاصر.

سأذهب إلى مقهى الأندلس

وأدق كأسي بكأس طارق بن زياد

وأقول اتبعيني أيتها المدينة[9]

لكن صاحب «الكنعانياذا» - وهو واحد من أكثر شعرائنا الفلسطينيين استخداما للمادة التراثية - يدرك أن الهروب من المواجهة هو ضرب من العبث فيضع له حدا ويغوص - من جديد - في التاريخ العربي ليستدعي شخصيات منها: «ابن زريف الشامي»، و«علي الجهم الدامي»، و«دليلة الغزاوية»، وكلها أسماء تعبر عن انتصار الإرادة ومنها يستمد المناصرة العزم على التمسك بأصوله الكنعانية حتى إنه «يمط» هذه الكلمة تأكيدا على هذه الهوية الوطنية التي فيها خلاصُه:

وأقول هذه حيفا

أو أفعل كما فعل أبو محجن الثقفي[10]

فالشاعر يريد وضع حد لواقع التردد والهروب من المواجهة تماما كما وضع أبومحجن الثقفي حدا لقيده وشارك في معركة القادسية ضد الفرس. إلى أن انتصر الفاتحون المسلمون.

ويعود المناصرة في «يا أخضراء من ديوان «لن يفهمني أحد غير الزيتون» ليغمس شخصية طارق بعد استدعائها في جدلية الواقع المعاش، وليتقمصها وينطق باسمها أو يُنْطِقها باسمه:

بيت قرب الفاشست يطل على البحر، يعانق أشجار الأرز

ويحميني من زخات المطر ومن دقات الشرطة فوق الأبواب البيضاء

الجبل أمامي والبحر ورائي، والفرس الخضرا بين الأحراش الزرقاء

هل أكتب أن المنطقة العليا تعني المنطقة السفلى، هل أكتب

أن القمح رماد، أن الماء دم وأن الضحك بكاء؟!؟[11]

وفي إطار هذه الجدلية يستدعي معين بسيسو في «قصيدة من فصل واحد» شخصية طارق في صورة سجين عصرنا حيث يصلي الجواسيس خلف علي، ويسائلون الطعام من يد معاوية حتى يتدحرج رأس الشاعر الجاسوس على ربابته بعد أن يسعى لدى الخليفة للنيل من الشعراء الشرفاء:

و«طارق» في الزنزانة

«طارق» فتح الأندلس

وفتح خليفتنا الزنزانة(١٢)

ويقترن اسم طارق هذه المرة أيضا بأسماء أخرى من التراث العربي انعكس عليها الواقع المعاصر فاختلفت دلالتها باختلاف واقعنا اليوم عن واقعها بالأمس، فجاءت موازية لدلالة طارق، قائد الأمس، سجين اليوم، حتى يصبح «سيف الدولة» عينا للروم، ويغني «عنترة» انتهاك «أنو شروان» لعرض «عبلة»...

وتحدث المفارقة بين التاريخ والجغرافيا عندما يجمع ناهض منير الريس بين شخصية طارق رمز الكرامة والنصر، وبين صورة حكامنا اليوم كرمز نقيض، حيث مضيق جبل طارق ومضايق تيران قطبان لجدلية مأساوية تبدأ بالفتح في الأندلس المسلمة، وتقف عند الاحتلال الأجنبي لأراضينا العربية اليوم:

إني أعود من جرائد المساء خالي الوفاض

ادخل قمرتي،

وأفرد الخرائط التي وجدتها

في غرفة الزيت وأبدأ المسير

هذا المضيق ما اسمه؟

وطارق...

هل زار شرم الشيخ أو تيران؟!

لكن بحر الصين في مكانه يبدأ من إيلات(١٣)

وتنتقل شخصية طارق بن زياد في «مسرحية الزنج» من موقع الأنا إلى موقع الأنت، وهي نقلة نوعية تتمشى مع محاولة الشاعر الانتقال إلى مواقع أكثر تقدما في معركة الخلاص الفلسطيني، حيث ينقل معين بسيسو عملية تقمص الشخصية من الأنا إلى الأنتم فيصبح طارق مدعوا للجهاد والخلاص لا داعيا لهما، ويتم هذا الاستدعاء ـ كما في مناسبات أخرى ـ في إطار شخصيات تراثية أخرى حققت أيضا الانتصارات:

مكبر الصوت رقم(١):

نحن العرب...

لهب... لهب... لهب...

غضب... غضب... غضب...

نحن العرب...

مكبر الصوت رقم[٢]:

انهض يا عنترة العبسي...
واصهل في نافذة القدس...
اشعل يا طارق...
سفنك بركان حرائق...

مكبر الصوت رقم[٣]:

(ينطلق صوت محمد عبدالوهاب في المقطع الأول من نشيد)
أخي جاوز الظالمون المدى... فحق الجهاد وحق الفدى...
(مكبرات الصوت كلها تنطلق مرة واحدة وتردد)
لهب... لهب... لهب...
غضب... غضب... غضب...
نحن العرب...[١٤]

وتستمد الرغبة في الخلاص عنفوانها من المأزق الراهن، من رصيد الماضي الزاهر للعرب ثقافة وجهادا، فيصبح جبل طارق ملجأ من الواقع المتردي، به يحتمي الشاعر، وعلى نجوة منه ينتظر طارق اليوم ليحرق واقع الذل والهوان الذي تتخبط فيه أمته. وربما كانت هذه أوضح إشارة في أندلسيات فاروق مواسي، تربط واقعنا اليوم بمأساة الأندلس.

أود أن أصعد الجبل
لأرتقي قلعة «طارق»
فهي من مخمل يبعث الدفء
بهجته متوثبة
أود أن أخطو في ظل «طريف»
بصحبة أمواج من الآيات
البحر من ورائيه
و«طارق» يحرق السفن
حتما هنا، ربما هناك[١٥]

لكن هذا الحلم في الخلاص سيظل غير قابل للتحقيق ما دمنا لا نتعلم دروس التاريخ من مأساة الأندلس، ولهذا يعود الشاعر لوضع الإصبع على الجرح المفتوح.

أيها البطل الذي أنكره «موسى بن نصير»
فأنكر الخليفة موسى بن نصير(١٦)
وأنكر بعضنا بعضا
حتى صرنا
موتا ممتدا
لهبا ممتدا
فاعادونا من نفس المضيق(١٧).

فالأندلس وطارق بن زياد كلاهما ظاهرة تاريخية كالأحداث القديمة المعروفة الأخرى لا حقيقة لها في الواقع العربي، ولا قيمة لها تاريخيا إن لم تخرج إلى حيز التأثير في الواقع، فما لم تكن تجارب العرب المتقدمين مرايا للمتأخرين فهي عدم، لذلك لا يشك الشاعر العربي المعاصر في الماضي وفي أمجاده بناء على معطيات الواقع الراهن، فلا الجيش العربي اليوم جيش، ولا الحاكم العربي حاكم، ولا العدة العربية عدة. لذلك لا غرابة أن تنهار المدن العربية وأن تسقط الأندلس... كما سقطت (سابقا)(١٨).

أما ثاني الشخصيات التاريخية التي استدعاها الأديب الفلسطيني فهي شخصية عبدالرحمن الداخل التي وجد فيها صورة لكفاحه والظروف المحيطة به الشبيهه بالظروف التي أحاطت بعبدالرحمن قبل قرون، ومن القواسم المشتركة التي دفعت الأديب الفلسطيني لاستدعاء شخصية عبدالرحمن(١٩):

- إن عبدالرحمن رزئ في أهله وشرد من وطنه حاملا على عاتقه مهمة النجاة بالنفس أولا، ثم استرجاع مجد الأمويين ثانيا، حيث لاحقته خيل العباسيين في مخبئه على ضفاف الفرات فاجتاز النهر والجند يقطعون رأس أخيه يحيى ذي الثلاثة عشر عاما، أمام ناظريه.

- إن عبدالرحمن توجه إلى فلسطين واختبأ بها حتى أدركه فيها مولاه بدر وأبوالشجاع مولى أخته أم الإصبع، ومن فلسطين شرع عبدالرحمن - متخفيا - في رحلة الخلاص إلى الأندلس عبر الساحل الإفريقي.

- إن عبدالرحمن قد لاقى في رحلة الخلاص ضروبا من العذاب والتنكيل، حيث نجا بأعجوبة من براثن عبدالرحمن بن حبيب الفهري. وإلى إفريقيا راح - كما يحدثنا ابن عذاري في بيانه المغرب - يقتل الواصلين إليه من الأمويين ويجردهم من أموالهم، خوفا

من خطرهم على طموحاته في الانفصال بولايته عن دار الخلافة.

- إن معاناة عبدالرحمن قد انتهت بتحقيق الغاية، حيث اجتاز مضيق جبل طارق سنة ١٣٨ هـ/٧٥٦م، واستولى على قرطبة وبنى بشمالها الغربي قصرا أسماه الرصافة تيمنا بقصر جده هشام قرب دمشق، وجعله مقرا للإمارة كما طور قرطبة لتكون حاضرة الأمويين بعد سقوط دمشق، وبنى مسجد قرطبة الجامع على طراز الجامع الأموي بها.

- بعد تمكن عبدالرحمن من إقامة إمارة وراثية للأمويين بالأندلس اكتفى بلقب أمير تأدبا في حق الخلافة، وتجنب الرد على تحرشات العباسيين حفاظا على وحدة الأمة وسمعتها، ولم يكن ذلك عن ضعف فيه إذ إنه لم يتردد في تلقين المنصور الدرس الذي يستحقه في حينه حتى جعله يحمد الله الذي جعل بينه وبين عبدالرحمن البحر مانعا. وحارب نظام عبدالرحمن القبلية والعصبية، وفتح الطريق للأندلسية الحقة. وقد توفي عبدالرحمن بعد أن حقق أكثر مما يريد[٢٠].

- إن عبدالرحمن لم ينس وطنه وأهله، وظل يرى الأشياء في الأندلس من منظور شامي:

أيها الراكب الميمم أرضي   اقرأ من بعضي السلام لبعض
إن جسمي كما علمت بأرض   وفؤادي ومالكيه بأرض
قدّر البين بيننا فافترقنا   وطوى البين عن جفوني غمضي
قد قضى الله بالفراق علينا   فعسى باجتماعنا سوف يقضي[٢١]

وقد استدعى شخصية عبدالرحمن الداخل شعراء منهم: سميح القاسم وفاروق مواسي وخالد أبو خالد وعلي الحسيني استدعاء تقمصيا، بينما أضفى ناهض منير الريس معاني شخصية عبدالرحمن على شخصيات معاصرة، حيث استلهم لقب الداخل: «صقر قريش»، وعنون به قصيدة «صقر المثلث» في رثاء الفدائي الشهيد عبدالرحيم الحاج محمد الذي قارع سلطات الاحتلال البريطاني في منطقة المثلث بشمال فلسطين. ويعارض ناهض في عنوان قصيدته لقب الداخل، وهو يدرك اختلاف مهمة الرجلين، وأسباب هذه المهمة ونتائجها. فالقاسم المشترك بينهما هو إرادة الفداء اللامحدود تطلعا لتحقيق الغايات، فقد ضحى صقر قريش في سبيل الوصول إلى الأندلس نجاة بالنفس من الموت المحقق، وطمعا في إعادة بناء مجد الأمويين، أما عبدالرحيم الحاج محمد (صقر المثلث) فقد ضحى لإنقاذ وطنه فلسطين من أطماع

الغزو الصهيوني، وهيمنة الانتداب البريطاني:

عبدالرحيم أجل وإنك أهلها هي ثورة مشبوبة بضرام
لما ركبت المخاطر لم تسل ووقيت شر الشح والإحجام
هل كان بعد الانتداب ونحسه غير الجراد الجائع الحوّام
صهيون في التاريخ مصاص الدماء
فاجعل له بالنار شر فطام[٣٢]

في قصيدة «قرطبة في هجرة صقر قريش» يستحضر خالد أبوخالد - في إطار ديوانه «وشاهرا سلاسلي أجيء» - رحلة الفلسطيني من المنفى عائدا إلى الوطن المحتل نجاة بالنفس من غدر من يلاحقونه. وهنا على وضوح الاختلاف بين الرحلتين يستحضر رحلة صقر قريش إلى الأندلس خدمة لهدفه المنشود في ديوانه المذكور، حيث يتقمص شخصية عبدالرحمن ويتوجه إلى قرطبة (القدس):

مسكينة... هربت شارتي
لهثت تتمنى علي الرحيل إليك
وتندرني أنهم يتبعون خطاي
يسدون كل الدروب التي انفتحت بغتة
قرطبة آه..[٣٣]

ويربط أبوخالد بين أسباب الرحلتين وبين مأساة البطلين ورحلة العذاب التي تجشماها في الوصول إلى قرطبة (القدس):

... والمدن العربية تغطس في الدم
لكن وجهك كان حبيبا
وكان بعيدا... كما الشمس
كان قريبا
فلوحني وجهها في الصحاري
التي أودعتني إلى النهر
كانت يدي تستطيل أصابعها
في الفضاء الذي بيننا كنت أهوي[٣٤]

والشاعر في القصيدة يصب تجربته الشخصية في أحداث أيلول الأسود سنة ١٩٧٠م، حيث كان أحد المسؤولين عن ميليشيات المقاومة بالأردن. فهو يستحضر رحلة

عبدالرحمن إلى قرطبة لشبهها في كثير من الوجوه برحلة الفلسطيني (الشاعر نفسه) عندما ضاق عليه حصار قوات البادية - ضيق حصار جند العباسيين على عبدالرحمن على ضفة الفرات الشرقية - فألقى بنفسه في نهر الأردن وصولا إلى غاية الاستشهاد على أرض الوطن.

وينهض تشرين بوابتين إلى القدس واحدة
وإليك... إليك
فلسطين تنصب في داخلي
أمطرت
والرذاذ المورد يغرق ناصيتي
وعيوني
ومتعبة رئتي
فالحصار شديد
هنا زمني... قرطبة
لا تلومي الرياح التي حملت جسدي
لكنني إذ تلوح على الأفق عيناك
أربح معركة بالمسير
ولو خطوتين
بدون الجيوش التي ذبحتني
وراحت تطارد رأسي بأعلامها السود[٢٥]

وإن كانت قرطبة الأندلس في القصيدة هي رمز تحقيق الغايات عند عبدالرحمن الداخل فإنها ليست أكثر من رمز يستعين به الفلسطيني في عمله الإبداعي لتصوير واقعه، إذ إن الشاعر يدرك أن قرطبة هي القدس. أما إن حالت الظروف المحيطة دون وصول الشاعر إلى قدسه، واضطر إلى التوجه إلى قرطبة فمعنى ذلك أن مسيرته قد توقفت عند حدود العمل الإبداعي، وظلت حلما لا سبيل إلى تحقيقه، وهو الانطباع الذي تتركه في النفس جملة «هل تصبرين لي وطنا» الفاقدة لعلامة الاستفهام والظروف الثلاثة (بعد، قبل، في) في قوله:

إن خذلتني دمشق
توجهت نحوك بعد فلسطين...

قبل فلسطين
فيها.
... ...
وإني بصير بأنك منفاي...
قرطبة...
هل تصيرين لي وطنا[٣٦]

ويؤكد الشاعر على هذا الاستخدام الفني لقرطبة ولشخصية الداخل من خلال الفصل المتواصل - على صعيد الحقيقة - بين حضور الرمز التاريخي، وبين الواقع المعاش، بين الانتصار المحقق والهزيمة المفروضة، حيث يتوجه إلى قرطبة عاصمة الأندلس:

كيف
لي وطن تعرفين مذابحه...
حيث أهلي
وأمي تحمل جداتها
وتغني لصقر قريش
وتبكي عتابا
لكل الذين
يعيشون حبا
يموتون فاجعة
... وطني...
امتلأ الكأس
اشرب نخبك[٣٧]
... ...
وصلت
فها قدمي تتلمس درب فلسطين
فهو يضيء...
أواصل...
كل الدروب إليها تمر على شاطئ الأندلس[٣٨]

أما سميح القاسم فيستدعي، في «دمي على كفي» شخصية «صقر قريش» في مشهد توديعه أهله نجاة بالنفس، وبحثا عن المجد في جو من الحنين والإصرار على العودة. فالشاعر باستدعائه لهذه الشخصية التاريخية يهدف إلى تعميق الوعي بمأساة شعبه التي تشبه في كثير من مظاهرها مأساة عبدالرحمن الداخل.

ونفسي يا ذوي القربى
ينازعها ـ وإن شيدت ملك الله في الغربة ـ
ينازعها حنين السفر للأوبه
ونفسي رغم دهر البين
رغم الريح والمنفى
ورغم مرارة التشريد،
تدرك... تدرك الدربا!!...[٢٩]

وقد يتمثل أدق حضور في التفاصيل لشخصية عبدالرحمن في قصيدة «سفر عبدالرحمن الداخل» حيث يستدعي علي الحسيني هذه الشخصية فيتقمصها حينا ليتحدث بضمير المتكلم، ويحاورها حينا آخر عندما يشعر بالحاجة إلى قوة الدفع للخروج بخلاصة أو عبرة. تسير القصيدة مع رحلة الداخل متخفيا صحبة مولاه بدر، حالما بالعرش والمجد حتى تصل في مقطعها الخامس للكشف عن الغاية التي من أجلها استحضرت الشخصية:

فأنا يا قدس حزين
إذ أبتعد الليلة عنك...
للقدس مذاق نعرفه، نتبينه من بين
مئات المدن المأسورة والمسحورة[٣٠]

يستدعي الحسيني شخصية عبدالرحمن، ويصحبها في رحلتها من ضفاف الفرات إلى ضفاف الوادي الكبير، صحبة المبدع القادر على تحويل المادة الخام (المعلومات التاريخية) إلى أداة نافعة تتمشى مع الذوق العام المعاصر، وبهذا يبدو صقر قريش فلسطينيا تتآمر عليه السياسات حتى تدفعه إلى الرحيل عن الوطن نجاة بالنفس.

سرقوا كأسك
وسقوك الخمر المر طويلا
سدوا في وجهك ضوء الشمس

فقم شد العزم أصيلا
وارحل
البس أردية التاجر يوما
والبس أردية الصوفي غدا
وتنقل في الأمصار...
فالقدر الماضي أمضى من حد السيف
والقدر القادم لا يعرفه غير الله[٣١]

وكلما سرنا مع القصيدة زادت الطوابع الفلسطينية لهذا العبدالرحمن القادم من القرن الثاني الهجري ليصحب الفلسطيني في رحلة الخلاص

صلّ يا عبدالرحمن كثيرا، واسترجع
ماضيك. خطيئة بعض الحكام: يرون
العالم من زاوية العينين وينسون
حقائق تعمل في السر وفي صمت
الكون....
ادفن حبك فالشام ابتعدت عنك
وعينا من تهوى أضحت عينين لجارية في قصر
لا يسكنه الفتيان العشاق... ترفق
بالخادم يا عبدالرحمن، فقد صار صديقا
ونديما تتنفسه في الرئتين[٣٢]

وتظل الطوابع الفلسطينية تزداد في شخصية عبدالرحمن حتى يفصح الشاعر عن غايته من استخدام الشخصية التاريخية بتوجهه نحو الهدف المنشود مخاطبا القدس:

ضميني بين الصدر وبين الحاجب
والعينين وبين اللهب
واسيني فأواسيكِ
فأنا يا قدس حزين
إذ أبتعد الليلة عنك
... ... وانظر: أنت
غريب فاصنع مجدك في ظل الأحزان

أنت العربي القادم من الشرق
أو الغرب
وأنت اللهب الكامن في أهليها[٣٣]

وثالث الشخصيات السياسية الأندلسية الحاضرة في الأدب الفلسطيني هي شخصية عبدالرحمن الناصر لدين الله (٢٧٨ هـ/٨٩٠م - ٣٥٠/٩٦١م) الذي تولى أمر الأندلس بعد وفاة جده الأمير عبدالله سنة ٣٠٠/٩١٢م، وكانت أطراف الإمارة الأموية نهبا للطامحين والطامعين من عرب وبربر وإسبان حيث كادت الثورات الداخلية والتهديدات الخارجية تذهب بالإمارة الأموية، وربما بالحكم الإسلامي أيضا، فقد استقل ابن حجاج بإشبيلية وابن جودي بغرناطة وابن حفصون ببيشتر (مالقة) وظلت طليطلة عصية على التطويع، فوحد الناصر الأندلس بالقوة، وأدب الممالك الإسبانية في الشمال، وفرض هيبته واحترامه على الفاطميين الذين انطلقوا من عاصمتهم القيروان، واستولوا على شمال إفريقية وطردوا منه الحكام الموالين للناصر، ولما استتب الأمر أعلن الخلافة سنة ٣١٦هـ/٩٢٩م، وشرع في بناء مدينة الزهراء سنة ٣٢٥/٩٣٦م.

في «بكاء على أطلال مدينة الزهراء» من «كتاب القيثارتين» يستدعي الشاعر محمود صبح شخصية الخليفة الناصر متجسدا في النسر الذي يحط على شجرة سرو، هي جسد الشاعر الذي يهتف (بالإسبانية):

أيها الناصر القادر
سند أمية الراسخ
أستغيث بذكراك الزاهرة
التي ما زالت بين الخرائب الكئيبة
لأؤكد على أملي
الذي تحاصره آلام الاحتضار
لأن القدس ليست هي القدس
ولا دمشق هي دمشق
ولا القاهرة هي القاهرة
فالعربي ليس عربيا ولا أرض العرب عربية[٣٤]

فاستدعاء الشاعر لشخصية الناصر تأتي في الإطار العام لاستدعاء الشخصيات التاريخية في الأدب الفلسطيني، دون أن يتطرق لخصوصية لها معناها في علاقة

الفاطميين بالأندلس وبفلسطين التي تميزت بالعدوانية تجاههما، وتمكن الفلسطينيون من إقامة أول سلطة فلسطينية مستقلة عن الفاطميين في القرن العاشر الميلادي[٣٥].

وتتمثل خامس الإشارات إلى الشخصيات التاريخية الأندلسية في الأدب الفلسطيني في استدعاء ملوك الطوائف (١٠٣١/٤٢٢) بهذا المفهوم الجماعي أو استدعائهم فرادى. والأدب الفلسطيني يستدعي هذه الشخصيات لما تحمله من صفات لها مثيلها في واقعنا المعاصر. فقد سعى الإسبان الشماليون، ومن ورائهم أوروبا «للدس والوقيعة بين مختلف زعماء القبائل العربية ومختلف ملوكها، واعتمدت في الوقت نفسه استغلال دول شمال إفريقيا الإسلامية الحانقة على الدولة الأموية العربية في إسبانيا... فتحوا في الصفوف العربية ثغرات من التفرقة الخطيرة، أخذت تتسع وتتسع حتى تبلورت في... ملوك الطوائف: إذ كان هؤلاء في الأعم الأغلب صنائع اليد الأجنبية التي كانت تحركها من الخلف، أو تدفعها للانفصال، وتغريها بشتى الإعانات لإضعاف معنوية الدولة المركزية»[٣٦].

وفي هذا الإطار يتحدث محمود درويش في رسالة كتبها لسميح القاسم في ١٩٨٩/٨/٥ بعنوان «طائر على حجره عن المهمة الصعبة للكاتب الملتزم في عصرنا»:

«نعم لقد اخترنا أن نكون أو لا نكون، وأن نشرب الكأس، كأسنا حتى الثمالة على مرأى من ملوك الطوائف المتحالفين مع ملوك الخرافة في حراسة القدس من قلوب تشرئب على الأسوار شجرا وحصى وأناشيد...»[٣٧].

فقد ضعف الأندلس طوال القرن الخامس الهجري، وراحت تغشي سماءه سحب الويل والخراب منذ أن انقسم إلى أندلسات ودويلات زاد عددها على العشرين دويلة، يحكمها ملوك وأمراء عشائريون[٣٨] مثل: بني جهور في قرطبة، وبني عباد في إشبيلية، وبني هود في سرقسطة، وبني ذي النون في طليطلة، وبني الأفطس في بطليوس، وغيرهم في مناطق شتى من شبه الجزيرة، حتى أنهى وضع التشتت هذا يوسف بن تاشفين بقضائه على ملوك الطوائف، وتوحيده العدوتين (الأندلس والمغرب).

وإن ازدهرت الحضارة والثقافة إلى حد كبير في ظل سخاء بعض ملوك الطوائف وتنافسهم في الانفاق عليهما إسرافا وبذخا، فإن الشعر الذي يرثي بعض هذه الممالك أو ملوكها بمرارة، لا يمكننا فهمه على أنه رثاء شخصي لهؤلاء الملوك، وإنما هو رثاء لممالك وأمجاد ساهموا هم في ضياعها، فهو تقريع لهم وبكاء لضياع الوطن، وبالتالي فمراثي مدن الأندلس وممالكها يتوجب النظر إليها من منظور آخر ودراستها في إطار

أوسع أفقا من حدود الممالك المتصارعة، وأشمل مفهوما من مفهوم رثاء الأسر الحاكمة أو بعض رموزها، نحتاج إلى دراسة هذه النصوص وفهمها في ظل السياسات الخاطئة التي أدت إلى تساقط المدن الأندلسية كأوراق الخريف في يد ملوك الشمال الإسبان المعروفين بتعصبهم الديني، ومحقهم لكل ما يواجههم من بشر وحضارة لا لشيء إلا لأنه مختلف عما يريدون.

ويواصل محمود استدعاء صورة الأندلس وقد مزقه حكامه إربا، لإلقاء مزيد من الأضواء على وضعنا الحالي: «يرتدي الملوك بدلات الكاكي للتمويه، ويتنكر البوليس برداء القسيس للترفيه، ألستم أنتم الجواب؟ معاهدات سرية أو علنية، خرائط محفوظة في الخزائن أم مطبقة على الأرض. ألستم أنتم الجواب؟

خناجر الإخوة الأعداء واضحة... ألستم أنتم الجواب؟ وليتحالف الطائفيون مع الصليبيين، ألستم أنتم الجواب؟

يسرقون الدم واللسان، يبعدون المقاتلين عن حدود الأرض، وينهبون الأرض من الشعب. ألستم أنتم الجواب؟ ألستم شعبا في أرض وأرضا في شعب، ألستم أنتم الجواب؟»[٢٩].

وإسقاط الواقع المعاش على الشخصية المستدعاة هو عصب الحضور، فبعد أن يؤكد معين بسيسو في «القصيدة» على أن بيروت ليست قرطبة، وأن الوطن العربي أو فلسطين ليسا أندلسا رغم الواقع المتردي المعاش سياسيا، يستحضر عهد ملوك الطوائف ليضع أمامنا خلاصة خطابه ككاتب ملتزم، لما بين العصرين من تشابه مأساوي:

وسيف الدولة العربي؟
إذا جئناه معتصما
وجدناه أبا لهب؟
وخذ ما شئت من حمالة الحطب...
عصر هو العجب
ولا عجب
فشرطي له أسماؤه العربية الحسنى
على كرباجه الحرباء
تشرب من دمي لونا

فبوركت الزنازين التي صارت
لنا وطناً[٤٠]

يعيش الإنسان العربي اليوم أسوأ مراحله التاريخية، وأردأ أزمانه، ومنها زمن زهوة الذي يسعى لأن يحل محل زمن الانتفاضة وزمن الادعاء بالانتساب للنبي (ص)، زمن الحكم بكتاب الله وسنته على الشعب، والحكم على كتاب الله وسنته من قبل السلطة، زمن استرضاء عدو الأمس[٤١]، والفتك بالأهل وبذوي القربى، «زمن المحنة العربية: الدولة ضد الأمة»[٤٢]. إنه زمن انعدام الوزن العربي معنويا وقيميا وقوميا ووطنيا واقتصاديا. فالذي حدث وما زال يحدث هو أن «القادة» شغلوا أنفسهم بكيفية إيجاد طرق يفرضون بها على الناس «أنساق الأفكار التي يحملونها في عقولهم»... وفي ضوء ذلك تحولت الأيديولوجيا في مجتمعات ما بعد الاستعمار، إلى شكل من أشكال الديانة السياسية»[٤٣].

همُ العربُ
ولا عربُ
وقلبي في يدي جرس يدق
فيعلن العسسُ
انقلابا اسمه القدسُ
ومعتمد ومعتضد وألقاب وأندلس
ولا قدسُ
هم العسسُ
هم العسسُ[٤٤]

فمثال لملوك الطوائف المعتمد بن عباد (٤٣٣ ـ ٤٦١) صاحب إشبيلية الذي بذل جهودا كبيرة في ضم إمارات غرب الأندلس إلى مملكته، لم يتحقق له إلا بعضُها حتى وصفه ابن بسام في ذخيرته بأنه «قطب رحى الفتنة ومنتهى غاية المحنة»[٤٥] فقد أهدر المعتضد موارد مملكته في محاربة إخوانه، بينما نجده يخضع لفرناندو الأول ملك قشتالة طالبا إليه الصلح، ومتعهدا بدفع المال إليه وتنفيذ مطالبه، وهي السياسة الطائفية التي أدت إلى سقوط طليطلة في يد ألفونصو السادس بن فرناندو الأول سنة ٤٧٨/ ١٠٨٥، وهو الأمر الذي دفع المعتمد بن المعتضد بن عباد لطلب النجدة من أمير المرابطين يوسف بن تاشفين الذي دخل الأندلس، ووضع حدا لملوك الطوائف ولذلهم

معا.

ويبدو أن أبيات ابن رشيق القيرواني (٣٩٠ هـ/٩٩٩م ـ ١٠٧١/٤٦٣) في وصف ملوك الأندلس كانت حاضرة في ذهن معين بسيسو:

مما يُزهِّدُني في أرض أندلس　　　أسماءُ معتمدٍ فيها ومعتضد
ألقاب مملكة في غير موضعها　　　كالهر يحكي انتفاخا صورة الأسد[٤٦]

فقد عاصر الشاعر أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ملوك الطوائف معاصرة معين بسيسو للحكام العرب اليوم. ومن المعروف أن الأندلس قد عاشت تحت هوان ملوك الطوائف عصرين، فصل بينهما عصر المرابطين والموحدين. فقد صمدت الأندلس بعد سقوط طليطلة في وجه الإفرنج بفضل اتحادها مع المغرب في ظل دولة المرابطين (٤٨٤ هـ/١٠٩٩م ـ ١١٤٤/٥٣٩) ثم دولة الموحدين (٥٤١ هـ/١١٤٦م ـ ١٢٢٣/٦٢٠) التي خلفتهم، إلا أن الفتنة عادت سنة ٦٢٠ هـ إلى المغرب فانقلب على الموحدين، وتبعته أقاليم الأندلس، فعادت الطائفية تمزقها، وعادت المصالح الشخصية تفتك بالدولة وجيشها، وتنال من هيبتها وصمودها حتى طمع فيها الإفرنج فتهاوت مدائنها وممالكها الطائفية، ولم ينج من هذا المصير الأسود إلى حين، إلا غرناطة التي استطاع بنو الأحمر تأخير وقوع مأساتها لقرنين ونصف من الزمان (٦٩٢ هـ/١٢٣١م ـ ١٤٩٢/٨٩٨) حتى اضطروا كارهين لتسليم مفاتيحها لفرناندو وزوجته إزابل، ملكي إسبانيا والبرتغال. وبهذا أسدل الستار على آخر فصول هذه المأساة المروعة المخضبة بالدماء، فما أغنى عن العرب في الأندلس عطاؤهم وتسامحهم وما كسبوا بتنازعهم وتفرقهم. فما أشبه اليوم بالبارحة!

أما الشخصيات الأدبية فقد استدعى منها الأديب الفلسطيني تلك التي عاشت ظروفا مشابهة لظروفه أو مباينة لها تكشف عنها بالمفارقة في مغزاها. وأولى هذه الشخصيات هي شخصية علم الشعر الأندلسي أبي الوليد أحمد بن زيدون (١٠٠٣/٣٩٤ـ٤٦٣/١٠٧١) التي استدعاها إبراهيم طوقان في «غادة إشبيلية» مصحوبة بشخصية ولادة بنت المستكفي (المتوفاة سنة ١٠٩١/٤٨٤)، حيث يتقمص إبراهيم شخصية ابن زيدون وعلاقته الغرامية بولادة لإقامة جسر زمني يربط الماضي بالحاضر. واستخدام إبراهيم لشخصية ابن زيدون يأتي في الإطار الرومانسي الذي رسمته الذاكرة الجماعية العربية للأندلس العربية المسلمة، فقد قال إبراهيم قصيدته في فتاة إسبانية من مدينة إشبيلية وفراقه عنها، وفي المقطع الثاني يجرفه الشوق إلى

تلك الفتاة إلى استدعاء صورة الأندلس المسلمة المرفهة الناعمة، ورمزها علاقة ابن زيدون الغرامية بولادة:

يا أعصر الأندلس الخاليات	قد فاز من عاش بتلك الربوع
أهكذا كانت هناك الحياة	مترفة الأيام ملء الضلوع
أهكذا الفتنة في الغانيات	ونشوة الوصل وحر الضلوع
لئن مضى عهد ذوينا وفات	ولم يعد من أمل في الرجوع
فذمتي بعهدهم موفية	أرد ما فيهم ببذل الشباب
أنا (ابن زيدون) وتصبو ليه	(ولادة) في دمها والإهاب[٤٧]

أما ناهض منير الريس فيستدعي الشخصيتين الأدبيتين نفسيهما ليكشف عن المفارقة بين نهجين في الحب ونهجين في الحياة، في عصرين كل منهما محكوم بظروفه التاريخية، حيث ناهض في «القصيدة النووية» شريد عبر الحدود العربية يحمل رسائل من يحب، تطارده السلطات في حبه لوطنه وذويه

يا ساريا خلفت يثرب للشام بلا جواز
خذني، وجنبني وحوش البر
جنبني الحدود
وسلطة الأختام والأقسام
والتدقيق والتحقيق...
فخذني أيها الساري
فإن معي رسائل لم يسلمها البريد لمن أحب
أريد أحملها وآتي إلى الدارِ
وكانت داره خلف البحارِ
وخلفها نجم ومئذنة
ونخل في حديقتها وضفيّة...
وما أنا بابن زيدون
ولا اسم حبيبتي ولادة الأحلامْ
ولكني سعيتُ إلى لميسْ
قل: أتعرفها؟
أتعرف تل زعترها؟

وما بال البريد أعاد لي كتبي

بأختام الرجوع وشؤم مظهرها

فخذني للبحار السبع أبحث في فم القرصان

عن حبي[٤٨]

وثاني الشخصيات الأدبية الأندلسية حضورا في الأدب الفلسطيني هي شخصية أبو محمد عبدالجبار بن حمديس الصقلي (سرقوسة ١٠٥٥/٤٤٧ ـ ميورقة ١١٣٣/٥٢٨) الذي لجأ إلى الأندلس إثر تغلب النورمانديين واستيلائهم على مسقط رأسه سنة ٤٨٤هـ/١٠٩١م[٤٩]، مجتازا شمال إفريقيا، حيث لجأ إلى بلاط المعتمد بن عباد الذي كان منتدى للشعراء من جميع أنحاء الأندلس، وملاذ شعراء شُردوا من أوطانهم نتيجة احتلال الفرنج لها وطردهم منها، أو نتيجة الفتن والاقتتال الداخلي، مثل ابن شرف القيرواني. كتب ابن حمديس كغيره من هؤلاء الشعراء شعرا مفعما بالحنين إلى وطنه «جنة المباهج»، وإلى خمور صقلية ورياضها اليانعة، كما أن شعره يعكس كذلك كراهيته للبرابرة (النورمانديين) الذين غزوا وطنه وحلوا محل بني قومه فيه[٥٠]. في «ابن حمديس الفلسطيني» يستدعي محمد عز الدين المناصرة شخصية ابن حمديس بكل ما يجمعها بالفلسطيني في منفاه من مشاعر وعذابات. والشاعر يتقمص الشخصية في عنوان قصيدته تأكيدا على أوجه الشبه بين الاثنين، وبخاصة أن الشاعر يكتب قصيدته في يونيو ١٩٧٠م يوم بلغت المكيدة ضد المقاومة الفلسطينية المسلحة أوجها، واتضحت نوايا النظام الملكي في القضاء على الثورة، والقضاء على الهوية الفلسطينية تحت غطاء عربي رسمي:

اتيتك من سفري في البلاد

وجوعي على باب أحرارها

أطوف قصور المجوس ولا من يعين على ثارها

وأسكب في القلب مر الكؤوس

والعن أيام أخيارها

مدائن نامت بنوم الرؤوس

وقلبي على نار ثوارها[٥١]

نلاحظ في قصيدة المناصرة روح شعر ابن حمديس في غضبه ونقمته على الواقع ومسببيه، وهي روح حاضرة في الأدب الفلسطيني بعامة، وشعر المناصرة بخاصة، لهذا

ولغيره من الأسباب ظل شعر ابن حمديس وشخصيته حاضرين في ذهن الأديب الفلسطيني الذي مهما ضاق الوقت بقراءته فإنه يتسع لقراءة قصائد من شعر هذا الشاعر، فيؤكد محمود درويش في رسالة بعثها إلى سميح القاسم في ١٩٨٨/٥/٢٤م على هذه الحقيقة: «أصابني ما أصابك من جفاف في الشهية الشعرية، لم أقرأ من الشعر في الآونة الأخيرة غير ديوان طرفة بن العبد وقصائد للصقلي ابن حمديس»[٥٢].

ويقدم محمود درويش - في ذكره واستدعائه لشخصية ابن حمديس - لقب الشاعر المنسوب للمكان على اسمه تأكيدا منه على قوة الانتماء للوطن، وهو شعور درويش نفسه وشعور ابن حمديس المعروف بشدة تعلقه بوطنه لدرجة تقديمه الانتماء للوطن على الانتماء القبلي[٥٣]. فقد عانى وطن ابن حمديس في فترة من تاريخه عقوق حكامه وتنكرهم لمسؤولياتهم، إذ استدعى ابن الثمنة حاكم سرقوسة وقطانية - إثر الحروب بينه وبين ابن الحوّاس - النورمانديين لتسليمهم الجزيرة، ولما جاء هؤلاء سنة ١٠٦١م غازين لم يجدوا فتحها سهلا، ولم يستطيعوا التغلب عليها جميعا، إلا عام ٤٨٤ هـ/١٠٩١م، ودامت سيطرتهم عليها قرنا من الزمن[٥٤]. ومنذ أن ابتدأ الغزو النورماندي إلى أن انتهى كان الصقليون يهاجرون من بلدهم إلى مصر والقيروان والأندلس. وقد بقي كثير منهم تحت الاحتلال يعيشون شبه أرقاء في وطنهم حتى مرت بهم أوقات - حكم خلالها ملوك غالوا في كاثوليكيتهم - طوردوا فيها كما تطارد الوحوش البرية، واضطروا إلى الاعتصام بالجبال... وكان ابن حمديس يوم فارق سرقوسة في ريعان الشباب، وقد اختزنت ذاكرته ضروبا من الذكريات التي ظلت زادا لنفسه الحالمة بالعودة، وظل يحن إلى ذكرياته في وطنه الجميل ذي المناظر الطبيعية الخلابة[٥٥] فما أشبه اليوم بالبارحة!

وتمر في الدرب الفلسطيني - كما هو الحال عند فاروق مواسي في «الخروج من النهر» ومحمود صبح في «كتاب لقيثارتين» - إشارات سريعة إلى شخصيات تاريخية أندلسية مثل: موسى بن نصير وعبدالرحمن الداخل والمنصور بن أبي عامر وطريف بن مالك وأبي عبدالله الصغير وبني أمية وبني عباد، وأخرى أدبية مثل: ابن زيدون وابن قزمان وابن شهيد والمعتمد بن عباد وغيرها من الشخصيات الفلسفية مثل: ابن رشد وابن ميمون.

كما قد يكون عبدالرحمن الداخل حاضرا في ذاكرة الشاعر علي الحسيني عند ذكره النخلة في قصيدة «شوق» من ديوان «سفر عبدالرحمن الداخل»، حيث تخيم على أبيات القصيدة روح الأبيات المنسوبة لعبدالرحمن الداخل في نخلة الرصافة:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت شبيهي في التغرب والنوى وطول التنائي عن بُنيّ وعن أهلي
نشأت بأرض أنت بها غريبة فمثلك في الأقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غوادي المزن في المنتأى الذي
ينسح ويستمري السماكين بالويل[56]

أما عناصر حضور الأمكنة في إطار مكونات العمل الأدبي الفلسطيني فتتمثل في الأندلس بمفهومها العام وحواضرها: قرطبة بتوابعها، وغرناطة وإشبيلية ومالقة ورندة.

ويعني مفهوم الأندلس في الأدب الفلسطيني معنى الضياع، إذ يستحضر محمد القيسي في «الكنعانيون سيرة ذاتية للوالدة» هذا المفهوم في سادس مقاطع القصيدة السبعة بعد أن يعرج على مأساة النفي والحنين للوطن حيث يقيم «مراسم دفنه /دون ما قراءة/ من أي كتاب» حتى يدعو معاصريه إلى خفض الهامة:

ستمر المواكب
مواكب الكنعانيين من جديد
في الرحيل الطويل
عن أندلس الغبطة وممتلكات المنفى
واركنوا آمنين إلى أزرار المذياع
واركنوا كما لو لم تكونوا في يوم ما
على صلة ما
بالحرف العربي
أو الناقة العربية[57]

بهذه الأنفاس يحاول «مسافر الغريب» العودة إلى أسباب الهزيمة العربية المعاصرة في فلسطين وغيرها من أرجاء الوطن العربي، وهي نفسها أسباب سقوط الأندلس، بل إن المصير الواحد (في نظر الشاعر) للوطنين قد جعله يؤاخي بينهما، فالشخصيات المسؤولة عن الهزيمة واستمرارها، وإن باعدت بينها زمانيا ستة قرون، تقوم بالدور نفسه عن عمد وسبق إصرار، مشترية مصالحها الشخصية الآنية بمصالح الوطن

«يا أخت أندلس تناوشها الردى أهلوك وا أسفاه لقد ضاعوا سدى
قد ضيعتك طحالب مجنونة ورمتك في السبي المعفن والصدا
إسكندرونة ضيعت في غفلة وعدا على القدس الشريفة ما عدا

متآمر متقوقع متخاذل   باعوا الكنائس والمساجد للعدا
للقهقري قد أقسموا وتعاهدوا   ولقتل كل الشعب قد سلوا المدى
لا تحزني ضاعت كلابك بعد أن   ضاع الجهاد ومات في العرب الفدا
هل تأملين مواكب سعرانة   تغشى المعامع واللظى والموقدا
ومن المحيط إلى الخليج غطارفا   (عجبي قد أختى الزمان الهجدا)
لا تأملي غوثا فمعتصم قضى   والسيف مات على الصليب مقددا
وحصانه في القاع يسكر خلسة   ورماحه ذبلت على رجع الصدى
ونعاله اهترأت على جمر اللظى   وصلاح ضل عن الطريق وما اهتدى
وابن الوليد تقاذفته مكيدة   تركته في السبي المضيع أجردا
كفي النداء وكفكفي الدمع الذي   يشوي القلوب مرارة وتوجدا
لاتصرخي لاتصرخي لاتصرخي   (ما في حدا ما في حدا ما في حدا)[٥٨]

في «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» نجد محمود درويش في «المساء الأخير على هذه الأرض» يصور المأساة والتشريد من الوطن، حيث المكان يستضيف الهباء والزمان القديم يسلم مفاتيح أبواب الفلسطيني للزمان الجديد حتى تتراءى صورة الأندلس في عيون فلسطين:

هل كانت الأندلس
ههنا أم هناك؟ على الأرض... أم في القصيد؟[٥٩]

ويكتب وصايا شعبه فوق السحاب واضعا إصبعه على الجرح، إلا أن اسم غرناطة يبقى ولخمسة قرون حيا في وجدانه وقلبه، ومصدر إلهام بأعذب فنون الغناء وأكثرها مأساوية، حتى غدت

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس[٦٠]

حتى يمر الغريب «حاملا سبعمائة عام من الخيل» ويخرج آدم الجنتين من جنتيه مرتين، ويخرج من تجاعيد وقته «غريبا عن الشام والأندلس» حتى لم يبق منه غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة والترجمات...[٦١]

وتتكشف المأساة في نفس الشاعر فيجمع بين الأندلسين في جدلية تكشف عن تناقض الواقع العربي الحاضر ومأساويته:

كن لجيتارتي وترا أيها الماء. لا مصر في مصر، لا

فاس في فاس، والشام تنأى. ولا صقر في
راية الأهل، لا نهر شرق النخيل المحاصر
بخيول المغول السريعة. في أي أندلس أنتهي؟ ههنا
أم هناك؟ سأعرف أني هلكتُ وأني تركتُ هنا
خيرَ ما فيَّ: ماضيَّ. لم يبق لي غير جيتارتي
كن لجيتارتي وترا أيها الماء. قد ذهب الفاتحون
وأتى الفاتحون...[٦٢]

وتلازم فكرة الضياع مفهوم الأندلس عند محمود درويش في «رباعيات» عندما «يرى ما يريد» فيبدو له هبوب النوارس من البحر عند الغروب، وعندما يغمض عينيه يرى أن:

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس
وهذا الشراع صلاة الحمام علي[٦٣]

لكن هذا الربط عند الأدباء الفلسطينيين لا يعني بأي حال من الأحوال انهم يربطون مصير فلسطين بمصير الأندلس لأن غزاة فلسطين «جيتاراتهم فرس وأندلس على قدمي» وهو تأكيد سابق للشاعر نفسه في «مأساة النرجس ملهاة الفضة» حيث «الأرض /تورث/ كاللغة»[٦٤] كما هو أيضا تأكيد لاحق يؤكد فيه على أن المكان «يستضيف الهباء... ويبدل زواره»[٦٥].

فالعلاقة بين الأندلس، الفردوس المفقود، وبين فلسطين المغتصبة عند محمود درويش واضحة، وليس بالإمكان الجمع بين المأساتين في إطار المقارنة الكاملة، في «هناك... شجرة خروب» يذكّر محمود درويش سميح القاسم بأيام الطفولة وحنينه لقريته البروة التي بنى اليهود على أنقاضها كيبوتس «يسعور» لإيواء المهاجرين اليهود من شتى أنحاء العالم إلى فلسطين. وفي محاولة لإعادة تركيب الواقع المهلهل لا يرى غير الشعر وسيلة لذلك، فيستدعي المعلقات السبع وخلاصات المتنبي ورهافة الأندلسيين ورخاوة المهجريين، وفي إطار المأساة يكشف محمود عن طبيعة كل من الكارثتين:

«كنا نخدع أنفسنا في سبق البحث عن اختلاف يتقمص صعاليك وخوارج وبكل ما يبدو لنا أنه خروج عن المؤسسة. لم يكن اختلافنا كله في تاريخنا لأن هذا الاستيطان الصليبي يعارض كل تاريخنا. لذلك لم نجد النموذج الجاهز في مرحلة وعي أكثر تطورا وتشكلا. كان علينا أن نبحث عن أصفارنا وكان علينا أن نخطئ. إذ ليس

لمصيرنا ومفارقتنا الإنسانية ومأساتنا من إطار مرجعي، وليس لنا من معبر. وليس لنا أن نستعير دموع عاشق أندلسي يبكي الخروج. ليس وطننا أندلسيا إلا في الجمال والأندلس ليس لنا.

إذا كان لا بد من أندلس بتداعياتها الجمالية، فإن فلسطين هي الأندلس القابلة للاستعادة»[٦٦].

وتظل فكرة قبول الاستعادة متوطنة في ضمير الأديب الفلسطيني، حتى من دون حضور الأندلس أو أي من عناصرها في عمله الأدبي. في «اشرح لهم صبرك» يعود محمود ليكتب لسميح عن الانتفاضة الشعبية في فلسطين، وفيها «أن فلسطين كانت دائما أغنيتنا المنشودة وجنتنا المفقودة. تتقدم الآن منا وطنا ملموسا قابلا للاستعادة، لها ولمعناها المتحرر والحرّ في وطننا الكبير وللعلاقة الاحتفالية بين حرية الإبداع وبين إبداع الحرية»[٦٧].

وفي إطار معنى الضياع يتخذ مفهوم الأندلس حضورا إنسانيا بناءً في ملحمة «الحرب العالمية الثانية» لإسكندر الخوري البيتجالي عندما ينتقل من وصف أهوال الحرب إلى تذكير اليهود بدورهم الانتهازي الغادر في فلسطين، ويحيلهم على الأندلس لتذكيرهم بنموذج التعايش العرقي والديني في ظل السيادة العربية الإسلامية:

يا من تخذناهم الأخوان في بلد ... بالمال والروح نفديه ويفدينا
لا تنبشوا الأحقاد ثانية ... ولا تعيدوا الذي يُقصي تآخينا
سعيا لأيامنا في أرض أندلس ... كنتم وكنا كما نرجو وترجونا
واليوم أمارة بالسوء تدفعكم ... إلى الذي ليس يرضاه المحبونا
أتستسيغون هضم العرب حقهم ... في مهد عيسى ومسرى النبيينا
وتطلبون جلاءً عن مواطننا ... وأن نبيمكم خضرا أراضينا
وأن يكون لكم جيش ومملكة ... لجمع شتات الموسيينا
هيهات تحقيق هذا الحلم ما ارتفعت ... فوق المآذن أصوات المحبينا[٦٨]

وليس غريبا أن يزداد حضور الأندلس عند شعراء الأربعينيات في فلسطين، فهذا أمر طبيعي دفعهم إليه حزنهم وتوقعهم نزول الكارثة، فقد راحت أشباح الضياع والمجد المفقود تتبدى لهم في المصير المحتوم الذي كان ينحدر إليه بسرعة مذهلة وطنهم، فعادوا بخواطرهم إلى الأندلس بصورته المرسومة في الذاكرة الجماعية العربية المعاصرة، وتمثلوا فيه الكارثة قبل وقوعها، و«أصبحت الأندلس موضوعا شعريا يتناوله

الشعراء حتى ولو لم يروا آثار الأندلس... وإنما هم يتمثلونها من واقعهم... ومن قراءاتهم ومطالعاتهم في (رحلة إلى بلاد المجد المفقود) أو في (رحلتي إلى الأندلس)[٦٩]. وراح الشعراء يعارضون المراثي الأندلسية موضوعا وقافية كما في قصيدة «المجد المضاع» من ديوان «الأصائل والأسحار» الغزلي لحسن البحيري:

خطرات منها تصدع نفسي ... ضاع صبري بها وبان التأسي
كلما عاود الفؤاد عُهيد ... من رؤاها على الزمان المنسي
هاج كلم الأسى فغيب رشدي بين ... حر الجوى وأطياف هجسي
يا زمانا مضى وعهدا تولى ... في ليال خلت كلذة خلس
أين تلك المنى بلاسم بره ... لجراح الجوى وتطبيب نطس[٧٠]

ويعارض فاروق مواسي في قصيدته «نفح من الطيب» سينية ابن الخطيب معارضة تحملنا إلى واقع التحدي والمقاومة الذي يعيشه أهلنا منذ ١٩٤٨ تحت حراب الدولة الصهيونية، حيث التأكيد على الهوية القومية ورصيدها الثقافي في وجه الاستلاب القومي، والأمل في الخلاص مهما طال نفق الاحتلال.

جادني الدمع إذا الدمع شجا ... يا زمان المجد في الأندلس
لم يكن روضك إلا أرجا ... يعربيا عابقا في النفس
فتغنت دمعتي في غبق ... وتلظى فرحي في الألم
... ...
فإذا الخط تبقى وتجا ... وإذا العمران ضوء الغلس[٧١]

ونجد مسحة الحزن الذي يخشى وقوع الكارثة عند شعراء آخرين مثل برهان الدين العبوشي في «كلنا مستعد» من ديوانه «جبل النار» التي قالها في بغداد بعد فراقه وطنه سنة ١٩٤٠م رغم ثورية العنوان وتمرده، وعند محمود سليم الحوت وإسكندر الخوري البيتجالي وغيرهم[٧٢].

وإن كان الشعور بوقوع الكارثة قد حضر بإصرار في الأربعينات فإن جذوره في الأدب الفلسطيني تعود إلى أوائل هذا القرن مع صدور وعد بلفور المشؤوم في ٢ نوفمبر ١٩١٧م. ومن صور حضوره المشهورة تلك القصيدة التي استقبل بها عبدالرحيم محمود (استشهد في معركة البقاء على أرض الوطن سنة ١٩٤٨م) الأمير سعود بن عبدالعزيز أثناء زيارته لعنبتا - نابلس في ١٩٣٢/٨/٤م بعنوان «نجم السعود»، ومنها:

المسجد الأقصى أجئت تزوره ... أم جئت من قبل الضياع تودعه

حُرَمٌ تباح لكل أوكع آبق — ولكل أفاق شريد أربُعُه[٧٣]

ونجد مسحة الحزن الذي يخشى وقوع الكارثة مقرونا بالحث على العمل والجهاد لتجنب ما يمكن أن تؤول إليه الأحوال لو استمرت على حالها، ولكن صرخاتهم ضاعت كلها في فراغ فحدثت الكارثة، ومس فلسطين ما مس الأندلس وأكثر:

ما مس أندلسا يمسُّك مثله — فابذل له تلحقه قبل ذهابه[٧٤]

فقد سبق الشعر الأندلسي الشعر الفلسطيني في تصوير صراخ أهل الأندلس الذي لم ينقطع يوما، طالبين النجدة من الدول التي قامت على أنقاض دولة الموحدين في المغرب، أو من الممالك الإسلامية أينما وجدت حتى بحت الأصوات، واتسع الخرق، وأعضل الداء، وما زالوا على ما عاهدوا الله عليه حتى ضاقت بهم الأرض بما رحبت، و«أكل الثور الأبيض». فما أشبه اليوم بالبارحة!

ويستدعي إبراهيم طوقان مفهوم الأندلس المرهفة كما ترسمها الذاكرة الجماعية العربية في قصيدة «غادة إشبيلية» فينهي القصيدة بالتفجع على فقدان ذلك الفردوس، وهي نهاية رومانسية تخيم عليها أجواء قصائد ابن زيدون الغزلية، وكان شاعر فلسطين مولعا بابن زيدون وشعره، وحتى أحمد شوقي ـ المعجب بابن زيدون، والمعارض لثلاث من قصائده[٧٥] ـ فهو سيد المكان في قلب شاعر فلسطين إبراهيم طوقان الذي عارضه في مناسبات منها قصيدته «الشاعر المعلم».

ففي المقطع الثاني وحتى منتصف الثالث يواصل إبراهيم طوقان التغزل بمفاتن الفتاة الإشبيلية ليختم القصيدة باستحضار الأندلس المفقود:

لا بد لي إن عشت أن أعطفا — على ربي الأندلس الناصره
وأجتلي أشباح عهد الصفا — راقصة فتانة، ساحره
هناك لا أملك أن أذرف — دمعي على أيامنا الغابره
عساك يا دمع محب وفيّ — تردّ حبات المنى زاهره
يومئذ ألقى على عوديه — لحن الهوى أمزجه بالعتاب
أفدي بروحي غيد إشبيلية — وإن أذقن القلب صاب العذاب[٧٦]

وهذه النظرة الرومانسية للغادة الإشبيلية منبعها إحساس عميق لدى إبراهيم طوقان تجاه كارثة هذا الفردوس المفقود. «فغادة إشبيلية، أندلسية كانت في بيروت نظم فيها إبراهيم فيما نظم من شعر غزلي في ذلك الحين قصائد عدة، وهو يعترف بأن انجذابه لهذه الغادة قد لا يكون بدافع جمالها، وخفة روحها بمقدار ما كان يقرأ

في خلقتها من الدم العربي، وما كان يلاحظه من الفن العربي في ثيابها ورقصاتها»[٧٧].

وتظل فكرة جريان الدم العربي في عروق أندلسيي إسبانيا تعيش في اللاوعي العربي، وتلح على الشعراء، فعندما يزور فاروق مواسي قصر الحمراء وتسمعه فتاة «غرناطية» يترنم بموشحة لابن الخطيب تشدُّ إلى أصولها وتلتقي الجذور، فتبارك الطبيعة لم الشمل.

فإذا إسبانية
لحظت طربي وغناء
رقصت «فلامنكو»
أسرع من لمح البصر
عيناها ينبوع درر
فشربت نبيذاً من فمها
وشربت نبيذاً من شفتين تذوبان صفاء
ومسحت بكفي وجنتها
حينئذ سحَّ مطر[٧٨]

وتمثل قرطبة وتوابعها ثاني الأمكنة حضورا في الأدب الفلسطيني. فبعد إبعاد المقاومة الفلسطينية عن لبنان إلى عرض البحر بعد حصار طال سبعة وثمانين يوما كتب معين بسيسو «القصيدة» التي يصب فيها تلك التجربة ويلخصها بتقديم: «كم من ضلوعك /والحصار يضيق/ قد وقفت معك» حيث الإحساس بالضياع في عالم ظالم يضيق بالفلسطيني فيلقي به إلى البحر:

وأظل أصرخ يا يديَّ
ويا أنا
صار الشراعُ قناعَ وجهي
من أنا؟
القرمطي؟
البرمكي؟
القرطبي؟[٧٩]

جعل الشاعر الفلسطيني الأندلس برزخا اجتازه إلى الماضي العربي التليد ليعود منه

إلى الواقع الراهن متهما إياه على مستوى العرب جميعا وغايته مدينة بيروت.

فقد استمر صمود بيروت المقاومة خلف المتاريس حتى عطش جمل فلسطين طويلا، ونفد صبره فثار على الواقع الظالم وعلى مضطهديه مؤكدا لهم ما سبق أن أكده درويش على بقاء فلسطين وطنا لأبنائها مهما طال الاحتلال:

غادرت بيروت
ما بيروت قرطبة
ولست أندلسيا
يا أيها الوطن(٨٠)

وفي مقابلة أجرتها صحيفة الإسبكتادور الكولمبية مع محمود درويش، سُئل الشاعرُ: «تعرف أن قرطبة كانت حلما ضائعا انتهى بانتهاء العلاقة بين العرب وبين الإسبان. فهل بذكرك لها ومرورك بها وبالقدس في قصيدتك الأخيرة «بيروت» تريد أن تقول إن القدس أيضا تمر بالمصير نفسه، أي باستحالة تعايش الفلسطيني مع الصهيوني في القدس؟».

فأجاب: «لا أريد أن أقول شيئا من هذا على الإطلاق، ولا أريد أن أوجد التشابه، لا الحقوقي منه ولا السياسي بين ما يسمى بالفردوس المفقود، وبين الجنة موضع الصراع. وإذا كان لا بد لنا من تشبيه، وإذا كان من حقي أن أقول فإن فلسطين فردوس في سياق صراع، وليس حالة استقرار في الذاكرة الماضية. فمن هنا هي فردوس بجمالها، ولكنها فردوس ممكن الاستعادة. أما الكلام عن الأندلس فلا يتم فقط على مستوى الفكر، وإنما يتم أيضا على مستوى الدمعة أو الرقصة أو العناق الطويل مع امرأة. الأندلس هي ملكية إنسانية، ولكنها ملكية جمالية فنية، أما القدس فهي ملكية جمالية روحية وحقوقية»(٨١).

وقرطبة في الشعر الفلسطيني هي حاضرة العلم والثقافة ودار الخلافة يحميها صقر «تعرفه كل سماء، ويضفي عليها أبهة ناصر يرفل بالألحان العربية، بجروح زفت للأضواء، ويفاخر حَكَمٌ بمكتبة وسعت علما يحضن كل عصافير الفن كأحضان نساء». فعبد الرحمن الداخل يمضي للمحراب بين أعمدة الجامع يملأ الدنيا بقوة الإيمان عزة وثقة بالنفس، ويرسي دعائم دولة تبلغ أوجها في عهد الناصر، ليتفرغ الحكم بعد ذلك لإرساء دعائمها الحضارية والثقافية. فالشاعر الفلسطيني يجوب شوارع المدينة التي تغص بالأدباء والعلماء والفلاسفة: ابن شهيد وابن رشد وابن ميمون. ولا عجب فالثقافة

العربية هي الدرع الذي يحمي العربي من محاولات التذويب والتشويه المتعمدة التي يمارسها الغزاة الصهيونيون في فلسطين.

فإذا في الدرب
«ابن الزيدون» يناغي «ولادة»
يذكرها بالزهراء بشوق عبادة
... ...
فيحاذي المسجد يقرأ أحرفه الكوفية
يحمل جزءا من سفر «العقد»
والعقد بضاعة أهلي.
... ...
عن بعد ألمحها الزهراء
فأقول سلاما يا زهراء!
وسلاما يا قرطبة الدين وقرطبة الآباء[٨٢].

وفي إطار الحديث عن قرطبة نشير إلى قصيدة «سورة الوادي الكبير» من ديوان «كتاب لقيثارتين» سابق الذكر، حيث يستحضر الشاعر تاريخ هذا النهر في العصر الأندلسي استحضار العارف عن كثب بالهوية العربية الإسلامية لهذا النهر طوال قرون، ثم يربط محمود صبح بين الأندلس وبين فلسطين في تلك الصورة الشعرية الجميلة، حيث الأجداد الأندلسيون لا يزالون يرعون النجوم التي تلوذ بمياه النهر هربا من الليالي المرعبة مثلها مثل الشاعر نفسه، الهارب طوال ثمانية وعشرين عاما من البحر الميت (فلسطين) ليلوذ بالوادي الكبير (إسبانيا - أو الأندلس المسيحية) تلمسا للأمان في شاياه، وينهي الشاعر قصيدته بالتوسل للنهر أن يحمله في رحلته عبر أركان أندلسه الأربعة.

كما ويقف الشاعر نفسه في «بكاء على أطلال مدينة الزهراء» من نفس الديوان سابق الذكر والمنشور باللغة الإسبانية، على أطلال المدينة مستعيدا تاريخها المشرق، لكنه سرعان ما يربط تلك الذكريات بواقعه حيث «الفارس العربي المغوار/ سيزيف الأمس واليوم وإلى الأبد/ تتقوقع أمجاده في خيمة معزولة لا صاحب لها إلا القمر/ ويصبح وطنه صغيرا حتى تظله كف اليد»[٨٣].

فمدينة الزهراء في القصيدة آثار دارسة يبكيها الشاعر ويبحث فيها عن الخط

العربي ومخطوط القرآن والصدى المرتجف في نونية ابن زيدون التي تفرض الأرانب البرية أبياتها، كما تقرض الصلوات السنين وأمهات سور القرآن. وغيرة على هذا التراث العظيم يحدج الشاعر الأرانب بنظرة غاضبة تؤلمها - أو على الأقل هو يتخيلها كذلك - فتهرب مختفية هناك خلف النباتات الشائكة تهتز في الريح، ويستحلف الشاعر الأرانب أن تترك له شيئا من ذلك التراث حتى ولو اقتصر على لب القصيدة المذكورة والسورة القرآنية التي تجلد الطغاة.

ويستدعي محمود - من وسط الأطلال - شخصية الخليفة الناصر مؤسس هذه المدينة ليستمد منها شحنة من الأمل المحفوف بمصاعب قائلة في عصرنا لأن الأمور لم تعد كما كانت:

مدينة تحترق خلفي تركتها
مدينة أطلال هنا قابعة
هنا قبور شعبي
هي لك يا زهراء
فاتركي هذا الشاعر يرحل
أعمى - مبصر
فقد يعود غدا
أو بعد الغد بقليل
الله أعلم...[84]

أما العنصر الرابع في حضور قرطبة في الأدب الفلسطيني فيتمثل في استدعاء إبراهيم الشنطي (يافا ١٩١٠م) لقصة جواد قرطبة[85] الذي خرج ذات ليلة يبحث عن فارسه العربي أثناء حصار فرناندو الثالث ملك قشتالة للمدينة (١٢٣٦/٦٣٣م). ويربط الشنطي أوجه الشبه بين الفدائي الفلسطيني بعد انطلاقه ١٩٦٧ وبين الجواد: «كنتُ أصغي إلى إذاعة إسرائيل مساء أمس، ياله فقد اتهمته بالتخريب! لكن ذلك. اتهمته بالتدمير ولها ما تشاء، مع أنه فوق هذا وذاك. وتتهمه الآن بالضعف أمام التحقيق. إلا هذا! إن كلمات كمال النمري ووليم نصار لاتزال ترن في الآذان. لقد صار مثل «جواد قرطبة».

هذا الفدائي صار مثل «جواد قرطبة» عندما استولى عليها الإسبان. لقد تحولت شجاعة فارس الجواد إلى أسطورة عاشت وقتا طويلا... روح جديدة مثل جواد قرطبة

ولكن لا يبحث عن فارسه. إنه يعبر وطنه»(٨٦).

يربط الكاتب باستدعائه لحادثة الجواد الأندلسي إلى واقعنا بين بصيصين من الأمل انبثقا من أحشاء هزيمتين أولاهما سقوط عاصمة الخلافة بالأندلس في يد أعدى أعدائها، والثانية سقوط القدس وبقية الأراضي الفلسطينية تحت الاحتلال الصهيوني الاستيطاني، وقد حدد الشنطي مهمة الاستدعاء في إجلاء صفة البطولة وإبرازها دون أن يتعرض لنتائج الحادثتين، اللهم إلا إذا أغرقنا في تفسير العبارة الأخيرة من النص الذي اقتبسناه.

ويأتي ذكر غرناطة متمثلا في «قصر الحمراء»، حيث يؤثر الشاعر الانطلاق من الواقع قبل مواصلة التغني بحاضرة الإسلام وآخر معاقله في إسبانيا، وهذه هي مهمة الشاعر المحرض شعبه على غزاة يستهدفون اقتلاعه من الجذور وسلخه عن ثقافته، يتغنى بأمجاد السلف، دون أن يتخلى عن الموضوعية، حيث يستقي معلوماته جميعها من لسان الدين بن الخطيب، أديب غرناطة ومؤرخها الأكبر. وتظل الهوية العربية للحضارة الأندلسية بهامتها عبر القرون حافزا للخروج من المأزق الذي نعيشه. فواحدة من حفيدات نخلة عبدالرحمن الداخل تتعرف على شاعرنا القادم من فلسطين ـ الشام لزيارة الأندلس فتدهش لقدومه، وتشم فيه مسك جده الصقر الذي أدخل سلالتها إلى الأندلس.

رمقتني من بُعد فدنوت
تطلق إذ تعرفني زغرودة
- زغرودة أختي عند زواج أخي -
فألم ندى
أتسلق جذع النخلة
تأخذ لي الزوجة صورة
أحتضن النخلة
حتى تلد النخلة مني
ولأول مرة
امرأتي ما غارت(٨٧)

وتظل مملكة غرناطة في الشعر الفلسطيني درسا من دروس التاريخ لا ينضب، يتجدد ويقدم العبرة لمن اعتبر. ففي «قصر الحمراء» يقدم الشاعر درسا لمن قصر نظره عن

رؤية التاريخ رؤية شمولية، ويحذر من مغبة التمادي في ذلك حتى لا يعبث معاصرونا بمصير الأجيال القادمة

«فأبو عبدالله» بكى مرة
والنافورة ظلت تبكي
وأسود سكنت دار رئاسة
تتوثب في إيقاع
تزأر ماء
في طعم الماء نواح ممزوج بغناء
ونعاس دون غطاء
امض «أبا عبدالله» إلى «سبتة»
وابك على ملك ما صنته
لما استجدت بأعدائك
إني أمضي نحو القصر لأقرأ
و«لسان الدين» يفك الأحرف لي[٨٢]

وفي استحضار إشبيلية حاضرة بني عباد، تبدو المئذنة بكل ما ترمز إليه من معان وحيدة تطل على قصر بني عباد الذي يتوجه إليه الشاعر الفلسطيني، حيث تجيز اعتماد الجارية الشعر الرائق، و«يشدو ابن عمار الوزير/قصيدة الوادي الكبير/فيبتديها موفقة/وينتهيها موهنة». إنها مأساة بني عباد ومأساة الأندلس ومأساة أمة بأكملها. في القسم الثاني من القصيدة يعطف الشاعر على عطاء إشبيلية الحضاري والفكري للإنسانية، فيزف لنا أفواج العلماء والأدباء فيها: ابن هاني وابن سهل والزبيدي... وكل هذا يجهله عالم اليوم، الغربي منه بخاصة، أو يتجاهله نكاية بالعرب وبالمسلمين، ولا يرى منه إلا بعض ما تبقى من عمران رؤية سائح، أشار إليه الشاعر في أندلسياته باستخدام الأسماء المحرفة لهذه المعالم العمرانية (القصر Alcazar) والمفاهيم الثقافية (المسلم Moro).

فيعرفون أنني «موري»
ويصحبونني إلى بوابة «الكازار»
ولا يعرفون يقرأون
فينظرون يبهتون

حروفها التي تألقت
«الملك لله
القوة لله
القدرة لله
العزة لله»[٨٩]

ويعود الشاعر لينأى بنفسه عن هذا العالم المتنكر للعرب وعطائهم الحضاري والثقافي:

ترتفع المئذنة
بالصمت محزنة
لتلقيني في العلاء[٩٠].

وتمثل رندة رابع الأمكنة الأندلسية حضورا في الأدب الفلسطيني. فقد زارها الشاعر الدكتور فؤاد جبور حداد (شفا عمرو)، وكان دارسا ومغرما بالأدب الأندلسي، فتذكر قول المعتضد بن عباد (٤٠٧: ٤٣٣ ـ ٤٦١ هـ) يوم غزاها:[٩١]

لقد حصلت يا رندة   فصرت لملكنا عقدة[٩٢]

فنسج فؤاد جبور معارضا أبيات المعتضد ومستدعيا الحادثة الأندلسية ـ على أنها فتح من الفتوح ـ إلى ميدان مأساتنا المعاصرة:

لقد جئناك يا رُندة	فما أحلاك من بلدة
تذكرنا ابن عباد	وأبطالا أتو بعده
لقد عاشوا لقد رقدوا	كرام العيش والرقدة
لقد جئنا نحييهم	فقد طالت بنا المدة
حماة الثغر تحنانا	فنحن اليوم في شدة
أعادينا بأراضينا	أعدوا أوفر العدة
لهم في البغي أنصارٌ	ذوو أزناد مشتدة
فحتى صخرة الأقصى	بها أعلامهم عدة
فيا أجدادنا عفوا	لساني كاره سرده
عسى الرحمن يكفينا	بلاءً نرتجي صده
أتاني بعد ذا صوت	يزيل الحزن والوحدة
به عطف وتحنانٌ	به النبرات معتدة

لقد زالت ممالكنا وكانت حلوة رغدة
فقل للعرب يا ولدي بأن النصر في الوحدة

وفي «مالقة» خامسة الحواضر الأندلسية التي أتى الشعر الفلسطيني على استدعائها، يبكي الشاعر ماضي الأجداد الزاهر، وتأخذه طبيعة المكان الخلابة على ضفة المتوسط، والعدوة الأخرى منه على مرمى حجر، فتأتي ممزوجة بمشاعره وأحاسيسه وجراح أمته.

ـ وبالقصبة
رشثت العطور
على جرح حزني
فأسبل جفنه
فسلّمت رعشة شوقٍ
إلى حلمي
فأنكر حزنه،
... ...
رأيت امتزاجا لظلال بضوء يفوح
بنجوى، ويضحك من يأسه
ويستلهم المهمهات برغب الجروح[٩٣]

فالأندلس جزء من تاريخنا منه نستمد الدرس والعبرة للخروج من المأزق الذي نعيش فيه اليوم، فلا أن نتغنى بأمجاده وعطاءاته، ولنا أن نرثي مآسيه وهنّاته دفعا لمسيرة الانعتاق. والشعر الفلسطيني من قلعة مالقة يؤكد على هذه المعطية: بناء الحاضر والمستقبل بالعمل، وليس بالشعارات

ـ وبالقلعة العالية
مناظر: تأتي جنود
ـ كان لذلك ملامح عمي ـ
لنصر الأماني
... ...
فاصبو لترتيل جدي
ليدرك آفاق وجدي
أقول وداعا[٩٤]

إن تشريد الفلسطيني من دياره وملاحقته حيث حل أوحى للشعراء الفلسطينيين باستحضار ممارسات محاكم التفتيش الكنسية التي فتكت بالأندلسيين إثر السقوط التدريجي لوطنهم في يد الممالك المسيحية، إمعانا في الفتك بهم، وطمسا لثقافتهم وعقيدتهم[٩٥]. يخاطب شاعرُ فلسطين إبراهيم طوقان يوم «الثلاثاء الحمراء» في ١٩٣٠/٦/١٧[٩٦] ويقرنه بأيام سوداء أخرى في التاريخ العربي ومنها أيام محاكم التفتيش:

لما تعرض نجمك المنحوس	وترنحت بعرى الحبال رؤوس
ناح الأذان واعول الناقوس	فالليل أكدر والنهار عبوس
... ...	
يوم اطلَّ على العصور الخالية	ودعا «أمر على الورى أمثاليه؟»
فأجابه يوم أجل أنا راويه	لمحاكم التفتيش تلك الباغية

لقد شهدت عجائبا وغرائبا
لكن فيك مصائبا ونوائبا[٩٧]

وفي المعنى نفسه استدعى أبوسلمى عنصر محاكم التفتيش تنبيها على جرائم الانتداب البريطاني وجرائم الصهيونية في فلسطين أمام ناظري الزعامات التي تقاعست عن نصرة الشعب الفلسطيني في ثورته الكبرى سنة ١٩٣٦:

ايه ملوك العرب لا	كنتم ملوكا في الوجود
هل تشهدون محاكم التفتيش	في العصر الحديث
قوموا انظروا القسام	يشرق نوره فوق الصرود
قوموا اسمعوا من كل نا	حية يصيح دم الشهيد
قوموا انظروا الوطن الذبيح	من الوريد إلى الوريد
يوحي إلى الدنيا ومن	فيها بأسرار الخلود
ما بين ملقي في السجون	وبين منفي شريد[٩٨]

وبلهجة لهب القصيد يدين الشاعر عدنان النحوي الواقع العربي في ظل دموية الأنظمة الحاكمة رابطا بينه وبين أيام محاكم التفتيش:

عصبة الحكام جوري ربما	لم يطل عهدك جوري واظلمي
أدم يراق وفتية يتساقطو	ن وعصبة الطاغوت فيهم تحكم
والشعب مسكين يجر دُفوفه	سيف تُشَل به اليدان ويُلجم

وتُرد أبواب السجون وخلفها ... جسد يغيب وهمة تتقدم
ويُشرد الأحرار في أفواههم ... صوت الجهاد قصائد تترنم
ومحاكم التفتيش مدّ رواقها ... كف يسيل على جوانبها الدم
ومهازل فيها تُحاك فأحمق ... يهذي وحر قيدوه وكمموا
يا شعب باسمك كم تُباح مظالم ... والشعب لا يدري ولا هو يحكم[٩٩]

و«محاكم التفتيش» وإن تباعدت أزمانها واختلفت سلطاتها تظل جريمة ضد الإنسانية مصيرها الزوال. يقدم توفيق زياد في «غاليلو ٤٠٠ عام» من «ادفنوا أمواتكم وانهضوا» مثالا على انتصار الحقيقة والحق على الوهم والظلم:

لكن الأرض تدور...!!
يا غاليلو!
أربعمائة عام
مضت الأيام وجاءت أيام
وتعرت كل الأوهام
لو كنت تعيش
لرأيت بعينيك محكمة التفتيش
تذروها الريح كخفقة ريش
لا محكمة التفتيش ولا الطغيان
تقدر أن تقتل...
أفكار الإنسان![١٠٠]

كل هذا يكشف عن أثر الأندلس في نفوس الشعراء الفلسطينيين وقدرتهم على تحويلها إلى مصدر إلهام، فنكبتها قرينة بنكبة فلسطين إلى حد كبير، الأمر الذي خلدها في نفوس الشعراء التي لم تندثر فيها صورتها العربية الإسلامية الأصلية بحلول صورة إسبانيا المسيحية محلها. فقبل فلسطين وقبل الأندلس عرف الأدب العربي مراثي المدن والممالك الضائعة. ومنها دالية الأسود بن يعفر التي يبكي فيها مملكة آل المحرق الذين حكموا الحيرة، وأقاموا فيها قصري الخورنق والسدير، وسينية البحتري في إيوان كسرى، وميمية ابن الرومي في رثاء البصرة يوم استباحها الزنج فقتلوا من أهلها خلقا كثيرا، وهتكوا الأعراض وحرقوا القصور وسلبوا الأموال. فبكاء الديار فن أصيل عند الجاهليين والإسلاميين. أما منذ العصر العباسي فقد تحول هذا الفن إلى تقليد

للماضين، ولم يعد بالضرورة نتيجة تجربة عاشها الشاعر. أما في الأندلس فبكاء الديار فن نابع من قلوب أدمتها المأساة، ومن حناجر بُحت وهي تستصرخ الإخوة، وليس من مجيب إلى أن استباح الديار عدو كانوا يعرفون مدى الحقد الذي يكنه لهم ولعقيدتهم ولثقافتهم ولحضارتهم. فالمراثي الأندلسية صادقة العواطف وحقيقية المشاعر تشكلت في رحم المأساة، حتى لا نرانا نبالغ إذا ذهبنا إلى تفوق الأندلسيين في هذا الفن على أجدادهم في العصر الإسلامي وقبله. ولهذا كانت الأندلس ومراثي أدبها أقرب إلى نفس الشاعر الفلسطيني من غيرها من المآسي التي حلت بالأمة العربية عبر العصور.

استدعى الأديب الفلسطيني الأندلس عبر قنوات زمنية ومكانية. فقد تطلبت الحاجة إلى التراث الأندلسي من الأديب أن يعود إلى الوراء ما بين خمسة قرون وثلاثة عشر قرنا ليأتي من هناك بعناصر إغناء وتمكين لعمله الأدبي، واجتاز بقريحته على صعيد المكان، حوض المتوسط من ضفته الشرقية إلى ضفته الغربية ليقدم لنا من خلال رؤيته الإبداعية الدرس والعبرة من مأساة الفردوس المفقود.

فرحلة الشاعر الفلسطيني رحلة مكانية بانتقاله من فلسطين إلى الأندلس، وهي أيضا رحلة زمانية بانتقاله من الواقع العربي الأليم، واقع الانهزام والتمزق والخنوع إلى ماض ازدهرت فيه أمجاد العرب قرونا. أما فترة التفكك والضعف العربي في الأندلس فقد انتهت بسقوط غرناطة، وهو مأساة نهاية شعب ودولة وبداية مأساة عقيدة حضارية. وبهذا جعل الشاعر الفلسطيني من مأساة العرب في الأندلس مأساته ومأساة البشرية جمعاء.

والشاعر الفلسطيني يدرك أن الصراع في الأندلس كان صراعا حضاريا، إذ إن غرناطة المسلمة قد سقطت في يد المسيحيين الإسبان بعد تسعة وثلاثين عاما فقط من فتح المسلمين الأتراك للقسطنطينية عاصمة بيزنطة المسيحية.

وسواء بالغ الأدب في التعامل مع الحقيقة التاريخية، أو اقتصر على التعامل معها في حدودها الحقيقية فقد نظر الأدباء إلى الأندلس وعناصرها مقترنة في جل الحالات بذكر شخصياتها التاريخية وآثارها الحضارية، فالغاية من استحضار عبدالرحمن أو طارق أو قرطبة في عهد الأمويين هي الإحالة إلى عهد الكرامة من ناحية، وإلى الواقع العربي المنهار من ناحية أخرى. فاسم طارق يرتبط بفتح الأندلس وفتح بصيرة العالم بإدخال المعرفة والعلم لهذا البلد، ويرتبط أيضا بالنصر العسكري والفتح المبين الذي نحن اليوم في أمس الحاجة إليه. أما عبدالرحمن الداخل فهو تعبير عن القيم العربية

الأصيلة والمروءة والشجاعة والعزيمة التي لا تُقهر. فقد استطاع بشجاعته وحيويته تحقيق النصر على كل من عاداه، واعتلى العرش مهيبا عادلا وسيدا متواضعا[101].

أما استحضار الأندلس في فترة تفككها وضعفها حتى سقوطها فالغاية منه محاسبة الذات من خلال توظيف التاريخ بين الوعي واللاوعي حيث ذكر الشعراء بالأسباب التي دفعت بالأندلس إلى مأساتها ومنها الخلافات الإقليمية التي كانت تمزق المسلمين، فمأساة الأندلس مثلها مثل مأساة فلسطين هي مسؤولية كل عربي وكل مسلم، فالشعراء لا يحددون مسؤولا بعينه، وإن كانوا لا يستثنون منها، لا حاكما ولا محكوما، ويومئون إلى الأنانية والإهمال والانغماس في الملذات والشهوات، وحمل الشعراءُ العربَ المسلمين والإسبان المسيحيين مسؤولية هدم الحضارة الإنسانية في الأندلس، فأولئك جناة بالإهمال والغفلة، وهؤلاء جناة بالتعصب العرقي والديني الذي دفعهم إلى معاداة الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس. فقد وظف الشعراء التاريخ توظيفا فكريا لا يخلو من (إيديولوجيا).

الرواية المغربية ورهاناتها
ـ شجر الخلاطة* ـ نموذجا

د. عبدالعالي بوطيب**

الحديث عن الرواية المغربية، كما هو معروف، حديث شائك ومعقد، نظرا لاعتبارات عدة لعل أبرزها وأهمها التراكم الكمي والنوعي، الذي بدأت تعرفه في المدة الأخيرة، لدرجة هيمن معها الإنتاج الروائي على المشهد الثقافي المغربي ككل.

ولتقريب القارئ من هذه الحقيقة وجعله يلامس بعض تجلياتها، اخترنا الحديث عن أحد أعلام هذه المسيرة، الميلودي شغموم، بمناسبة صدور روايته الأخيرة، «شجر الخلاطة»، وقد قسمنا حديثنا هنا إلى قسمين:

الأول مدخل نظري عام عنوناه بمبادئ شغموم الإبداعية، تناولنا فيه بعض أسس تجربته الروائية من خلال مفهومين اعتبرناهما أساسيين هما: مفهوم الكتابة ومفهوم القراءة، لما سيكون لهما من دور كبير في بلورة ما يسمى لاحقا بالرهانات الروائية.

أما الثاني فخاص، حاولنا فيه ملامسة تجليات التصورين السابقين من خلال الرهانات الفنية والفكرية التي تطرحها رواية ـ شجر الخلاطة ـ لنخلص في النهاية لتحديد ما يمثله هذا العمل بالنسبة لتجربة شغموم الروائية خاصة، والمغربية عامة، فماذا عن القسم الأول؟

القسم الأول: مبادئ شغموم الإبداعية

ـ مفهوم الكتابة عند شغموم: ما من شك في أن كل مبدع يصدر أعماله عن تصور جمالي نظري عام يحدد الإطار الكلي لممارسته، كما يرسم في الوقت ذاته، الخطوط العريضة لأهدافها ومراميها، وهو تصور نظري قبلي قد لا يتمظهر دائما على مستوى

* الميلودي شغموم: شجر الخلاطة، مطبعة فضالة، المحمدية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

** كلية الآداب ـ مكناس ـ المغرب.

وعي الفنان، بقدر ما يظل غالبا في مستوى لا وعيه فقط. لهذا نرى التعبير عنه عادة ما يتراوح بين التصريح والتلميح من مبدع لآخر. وهكذا، وفي الوقت الذي نجد فيه بعض المبدعين يكتفون بالتعبير الضمني عن تصوراتهم النظرية، نجد البعض الآخر يصر على التصريح بها، إما في شكل كتب مستقلة، أو استجوابات خاصة، حينا، أو في شكل خطاب ميتا ـ إبداعي مصاحب لهذه النصوص، أحيانا كثيرة أخرى.

وكيفما كان الأمر، فإن هذه المسألة بقدر ما تبدو ظاهريا للبعض عادية وطبيعية لا تثير أي اهتمام، فإنها تشكل لآخرين حدثا فكريا بالغ الأهمية، خصوصا إذا علمنا أن قيمة أي عمل إبداعي، كيفما كان نوعه، تستمد أساسا من قيمة الخلفية النظرية التي يجسدها، الأمر الذي تتحول معه هذه الخلفية، علنية كانت أو ضمنية، لمعيار تمييز وتقويم لقيمة هذا العمل أو ذاك، وتحديد درجته الفنية في المشهد الإبداعي العام.

في هذا الإطار، إذن، يندرج اهتمامي الخاص بتصور شغموم الإبداعي باعتباره تعبيرا عن خلفية نظرية، فنية وفكرية، متميزة في الساحة الإبداعية المغربية.

فماذا عن هذا المفهوم؟ وماذا يميزه؟

اعتقد إجمالا ودون الدخول في التفاصيل، أن أهم ما يثير في تصور شغموم للكتابة تميزه عن باقي التصورات الأخرى. فهو يتخذ الكتابة سلاحا وأداة لإثبات الذات ضد محاولات الإلغاء والإخصاء والمسخ «عندما بدأنا نكتب في أوائل السبعينات متأثرين في ذلك براودنا من كتاب الستينات، وبالوضع الثقافي العام آنذاك (...) كانت الكتابة هذه أداة من أدوات تأكيد الفردية والجماعية، وكان أقصى ما نطمح إليه، هو أن نصبح جنودا في هذه المعركة»،[1] وهي أهداف لا يمكن تحقيقها في جميع المجالات، وليس في مجال الكتابة وحده، إلا عن طريق المغايرة والتميز والاختلاف: «ضرورة التميز، بل حتمية التميز، لكي يجد الواحد منا مكانه، ولكي يوسع داخل ذلك اليم فضاءه»[2]. لذلك فهو يرى أن الكتابة إما أن تكون إضافة وتجاوزا، شخصيا وغيريا، أو لا تكون، وأن الكاتب إما أن يكون مبدعا أصيلا أو لا يكون، لأن النسخة (le double)[3] حسب تعبير ع. كيليطو، لن تخرج عن مساحة الظلمة إلى الضوء، ومن دائرة التبعية إلى الاستقلال الذي يحلم به كل فنان حقيقي أصيل، وبعبارة أخرى فهو يرفض رفضا باتا الكتابة الاستنساخية التي يكرر فيها «الناسخ» المنسوخ، تماما كما يرفض في الوقت ذاته أن تكون تكرارا لبعضهما البعض. وهي قناعة ليست غريبة عن روائي تربى وترعرع في ظل مناخ ثقافي وسياسي تدعو كل شروطه للمغامرة والبحث عن الهوية، الفردية والجماعية،

الشخصية والوطنية والقومية، من أجل إثبات الذات على كل المستويات والأصعدة، ساعده على ذلك تكوينه الثقافي المتنوع والمتكامل، عربيا وفرنسيا، أدبيا وفلسفيا. إذا أضفنا لذلك كله خصوصية الظرف التاريخي الذي وجد فيه بكل تقلباته وتفاعلاته السياسية والحضارية، الداخلية والخارجية، وتأثيراته العامة في المسار الفكري والإبداعي لمثقفي تلك المرحلة الحاسمة، حيث: (جو التغيير، وإرادة التجاوز يدفعان بالمجتمع كله في هذا الاتجاه)[٤]. أمكننا بسهولة، فهم سر التوجه الخاص والمتميز الذي سلكه هذا الكاتب في أعماله الروائية على المستويين: الفني والفكري، كتعبير إبداعي ملموس عن قناعة نظرية متأصلة عامة. وهي قناعة لم تنحصر أصداؤها في المجال الأدبي فقط، بل تجاوزته لتشمل المجال الفكري أيضا ، حيث نلاحظ الإصرار على التميز والإضافة، بدل التكرار والاجترار، كاستراتيجية أساسية لإثبات الذات في علاقتها بالآخر، في إطار من الوحدة والتعدد، لا فرق في ذلك بين ما هو فكري وما هو إبداعي. (إن الباحث الحقيقي يجب أن ينتمي إلى إشكال عصره، لكنه، لاشعوريا أو شعوريا، ينبغي أن يكتشف ـ منطقة ظل ـ خاصة به، وأن يتوجه بكل قواه إلى هذه المنطقة، ففي كل عصر، وكل شيء، توجد مناطق ظل، والظل ليس الظلمة: إن كل شيء، كل إنسان، إذن كل الظواهر واحدة ومتعددة، يبقى إذن أن نعرف طبيعة الوحدة والتعدد)[٥].

وبذلك يتجلى بوضوح أن اختيار هذا المنحى من قبل شغموم وأمثاله، لم يأت مصادفة، كما لم يكن تعبيرا عن نزوة شخصية عابرة، ولا تقليدا غربيا فجا، بقدر ما هو استجابة موضوعية لحاجة تعبيرية فرضتها مرحلة تاريخية معينة، مما ينفي، عن هذه التجربة، وغيرها من التجارب الجادة الأخرى، الصبغة التجريبية الشكلية المحضة التي طالما ألصقت بها، وبغيرها، خطأ، اللهم إلا إذا كنا نعطي لهذا المصطلح مفهوما شموليا يتجاوز حدود المبنى ليطال المعنى، في وحدة تكاملية تآلفية عامة تجعل الشكل الحديث الأداة الأنسب للتعبير عن المضمون الحديث. وهذا ما ينطبق تماما على أعمال شغموم الروائية، حيث يسير الشكل جنبا إلى جنب المضمون في انسجام وتكامل تامين، وكأنهما وجهان لعملة واحدة، تعكس في مجموعها أصالة وعمق تجربة هذا الروائي في التعامل مع الواقع وتشخيص معضلاته. ويقول: «إننا لم نأت بهذه الصفات الروائية من الخارج، أو هذه المميزات من الخارج، بل إنها نتاج تفاعل واقعنا وطموحاتنا مع الخارج، واقعنا وكذلك تراثنا مليء بها، مليء بالعجائب والغرائب مثلا، وهذا التفاعل هو الذي

أفرزها وجعلنا نعمقها بأشكال متعددة، ليست كلها، لحسن الحظ، سلبية أو شكلية، فهي لو لم تصادف فينا شيئا عميقا لما رفعناها إلى درجات تقنيات أساسية في الكتابة)[٦]... حقيقة يمكن ملامسة مظاهرها وتجلياتها المختلفة والمتشعبة في أكثر من جانب من جوانب أعماله الروائية، دون استثناء، وخاصة منها - شجر الخلاطة - كما سنوضح ذلك لاحقا، قبل ذلك، ماذا يمكن أن يقال عن تصور شغموم الخاص للقراءة؟

مفهوم القراءة عند شغموم: في ارتباط تام بمفهوم الكتابة السابق، يتحدد تصور شغموم للقراءة، كفعالية بعدية مؤجلة تتمم الأولى وتسهم في تفعيلها: (فالنص طاقة عمل ممكنة يحققها فعل القراءة)[٧]. أو كما قال ياوس (Jauss): (إن فعل القراءة وحده يعمل على - تحيين - الأعمال الأدبية)[٨].

ومادامت الكتابة لدى شغموم مشروعا ثقافيا يقوم أساسا على المغايرة والتميز، شكلا ومضمونا، عما هو مألوف ومتداول، فإن ميثاق القراءة (le pacte de la lecture) الذي ينشد إقامته مع المتلقي، سيكون بحكم الملاقة الجدلية الموجودة بين الكتابة والقراءة، بالضرورة، مغايرا ومخالفا لما ألفناه، لما يتطلبه من مجهود إضافي من القارئ للتخلص مبدئيا من التصورات النظرية الجاهزة، كخطوة أولى على طريق تحرير الفكر وإعداده لتقبل نص روائي حديث يقوم على رفض القواعد، وتكسير القيود، لذلك، فأعمال شغموم الروائية، شأنها في ذلك شأن باقي الكتابات الجادة الأخرى، تتطلب ميثاق قراءة جديداً، ذكياً، ومتحرراً من معايير الكتابة التقليدية، ليتحقق التفاعل والتجاوب المطلوبان في مثل هذه الحالات: «فالتجربة الجديدة تستدعي القراءة الجديدة»[٩].

في غياب ذلك، يحدث شرخ عميق بين فعاليتي القراءة والكتابة، مصدره تأخر الأولى عن مواكبة تطور الثانية، مما سيؤدي حتما لأحد أمرين، كلاهما يشكلان خطرا حقيقيا على الإبداع وحركيته، كأن تنفصم عرى التواصل بين القارئ والكاتب بدعوى عدم التفاهم، كما حصل بالنسبة للشعر العربي الحديث في مرحلة معينة من تاريخه، أو يستمر الإقبال على القراءة لكن من منظور تقليدي متحجر من شأنه الإضرار بطبيعة هذه الأعمال وتشويهها. وهو ما لا يخدم في الحالتين معا الحركة الأدبية في بلادنا، ويحول دون تقدمها. لذا نرى شغموم يلح على ضرورة تحرير الفكر النقدي المتعامل مع إبداعاته من هيمنة المعايير النظرية الجمالية الجاهزة، في محاولة لخلق شروط تواصل حقيقي فعال معها، خارج أسوار القيم الفنية المتوارثة. بعبارة أخرى، إنها دعوة

لقراءة متفتحة وعالمة تراجع التصورات النظرية على ضوء المستجدات الإبداعية، خلافا لنقيضتها الاستهلاكية العادية التي تخضع الإبداع للنظرية. يقول في هذا الصدد: «أنا أكتب رواية القارىء ـ الكاتب، أي القارئ الذي لا يقرأ لينام. فأنا لم أستطع لحد الساعة، أن أفهم كيف يفتح المرء كتابا لينام فهذه قمة العبث، أكبر إهانة للكتاب والكتاب.»[10] وهو في ذلك يلتقي برأي بعض المبدعين المغاربة الجادين الرافضين لمبدأ النزول بمستوى أعمالهم الأدبية، فنيا وفكريا، بدعوى الاقتراب من عامة الناس*. لهذه الأسباب كلها ارتبطت دائما في ذهني مسألة قراءة أعمال بعض المبدعين، مغاربة وعربا، ومن بينها طبعا روايات شغموم، بفكرة المغامرة المحفوفة بالمخاطر، لما تتطلبه قراءتها من مجهود فكري استثنائي، قد لا يقل في الغالب، عن مجهود المبدع نفسه، وهي مغامرة تكبر وتتضخم طبعا حين يتعلق الأمر برواية صغيرة محبوكة بدقة متناهية ـ كشجر الخلاطة ـ فكيف عكست ـ شجر الخلاطة ـ هذا المشروع الروائي ـ الشغمومي ـ إذا صح التعبير؟

وماهي المقومات الفنية والفكرية المعتمدة في بلورته وتحقيقه؟ ذاك ما سنحاول القيام به في القسم الثاني الخاص من هذه الدراسة.

القسم الثاني: دراسة رواية (شجر الخلاطة)

تعد رواية ـ شجر الخلاطة ـ العمل السادس في مسيرة شغموم الروائية، تتكون من ١٢٦ صفحة من الحجم المتوسط، موزعة على خمسة فصول معنونة، هي:

١- هل تعرف اسمك؟

٢- أيها المعوق!

٣- اهذ لكي أسمعك!

٤- اسخر مني لنضحك معا!

٥- عين المعيش.

والرواية من أولها لآخرها عبارة عن حوار بين شخصيتي مصطفى شيش كباب (صاحب نظرية الأسماء، طالب جامعي حاصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي، يشتغل سائقا لعربة هوندا بالدار البيضاء) والجيلالي الخلطي صاحب نظرية الشلل (أحد أبناء مدينة ابن أحمد، حاصل على الدكتوراه في الفلسفة من جامعة السوربون،

* انظر: عبدالله العروي، في حوار التحديث والديمقراطية، مجلة الآداب البيروتية، ع: ١ ـ ٢، ١٩٩٥، ص ١٢.

مشلول نتيجة صدمة نفسية قوية لحقته بعد إخفاقه في الحصول على عمل لائق، وانعزاله عن الناس) تبدأ أحداث الرواية بالتقاء هاتين الشخصيتين في الدار البيضاء التي جاءها الجيلالي الخلطي تلبية لدعوة تلقاها من أحد أقاربه الشيخ المعطي الكمنجة قبل موته، وبما أنه مشلول فقد اضطر لاستئجار هوندا مصطفى شيش كباب لنقله من كراج علال لسيدي عثمان مقر إقامة قريبه.

في هذا الفضاء المغلق المتحرك - عربة الهوندا - وداخل هذا الحيز الزمني الضيق المحدود، تدور أحداث الفصول الأربعة الأولى من الرواية، في شكل حوار شامل ممتع، يعد بمثابة رحلة فكرية، تبدأ بالتعارف لتنتهي بمناقشة مجموعة من القضايا المعيشية الخاصة (دلالة الاسم، الانتماء الجغرافي، العمل، التكوين، الشهادة، الجنس، الأمومة).

الفصل الخامس والأخير من الرواية، معنون بـ (عين المعيش) ويشكل شوطا ثانيا من هذا الحوار، لاعتبارات عدة، منها:

أ - على المستوى الزمني: أنه معزول عن بقية فصول الرواية الأربعة الأولى بثغرة تفصل الفصل الرابع (اسخر مني لنضحك معا) عن الخامس (عين المعيش)، وهي مدة زمنية طويلة، غير محددة، مخصومة من زمن الحكاية لافتراق الشخصيتين المتحاورتين، قبل التقائهما مجددا مع بداية هذا الفصل.

ب - على المستوى المكاني: يتميز هذا الفصل عن باقي فصول الرواية السابقة بكون الحوار يتم فيه داخل فضاء ثابت قار، هو براكة الشيخ المعطي الكمنجة، مكان إقامة الجيلالي الخلطي.

ج - على مستوى الموضوع: نلاحظ أن مضمون هذا الفصل يكتسي صبغة إخبارية مغايرة تماما لمضمون حوار الفصول السابقة الإنشائية، لما يهيمن عليه من رغبة مشتركة في تبادل الأخبار الجديدة المتعلقة بكل شخصية، خاصة منها ما يرتبط باستعادة الجيلالي الخلطي لعافيته من الشلل، وضياع عربة مصطفى شيش كباب في حادثة، ومضاعفات ذلك كله على مبادئ وقناعات كل واحد منهما، مما سيعجل باتفاقهما على إنشاء مكتبة تحمل اسم (رقية والمعطي للكتب المستعملة) تضم بجانب عيون الأدب أمهات الكتب الفلسفية، حفظا لذكرى هذه الشخصية من جهة، ونشرا لأغانيها بين أبناء الفئات الشعبية من جهة أخرى.

من خلال هذا العرض المركز لأحداث رواية - شجر الخلاطة - نلاحظ أنها وإن كانت ظاهريا تنقسم لخمسة فصول معنونة، فإنها جوهريا تتوزع لقسمين كبيرين فقط،

منفصلين (زمنيا، مكانيا، وموضوعاتيا) ومتكاملين (روائيا ودلاليا).

القسم الأول: يضم الفصول الأربعة الأولى، ويمتد على حوالي ٩٤ صفحة، يمكن تسميته (بلسان المعيش)، وقد كانت المبادرة فيه بيد مصطفى شيش كباب الأديب صاحب نظرية الأسماء.

أما القسم الثاني: فيتكون من الفصل الخامس والأخير، ويمتد على حوالي ٣٢ صفحة، احتفظنا له بنفس تسميته الأصلية (عين المعيش) كمقابل موضوعي لعنوان القسم الأول، ويؤشر على نظرة الجيلالي الخلطي - الفيلسوف، الخاصة للحياة.

تقسيم يدعمه بالإضافة للعناصر السابقة التباين التعبيري الموجود بين عناوين فصول كل قسم، فعناوين الفصول الأربعة الأولى، ذات صبغة إنشائية، استفهامية أو تعجبية، بينما صيغة الفصل الخامس إجبارية تقريرية.

فماذا يمكن أن يقال عن كل قسم؟

القسم الأول أو لسان المعيش: يتكون هذا القسم، كما قلنا سابقا من الفصول الأربعة الأولى للرواية، أي ما يقارب ٩٤ صفحة، أما على المستوى الزمني فيتميز بقصر مدته التي لا تتجاوز الساعة، عمر الرحلة الداخلية التي جمعت مصطفى شيش كباب بالجيلالي الخلطي من كراج علال لسيدي عثمان مرورا بالحي الحسني، إلا أنها على قصرها شكلت فرصة كافية لشخصيتين مختلفتين ثقافيا (فلسفة/أدب)، نفسيا (تفاؤل/تشاؤم)، وفيزيقيا (سليم/مشلول)، لتبادل وجهات النظر حول مجموعة من القضايا العادية البسيطة (كالاسم، الجنس، الشهادة، العمل، الحب، الأمومة، الولادة). في محاولة لاستكناه أبعادها، واستجلاء مواقفهما المتباينة بخصوصها، مما يعد خرقا للتقليد السائد في الكتابة الروائية الكلاسيكية المعروفة بطرحها للقضايا العامة الكبرى، واتخاذها مطية لتمرير قناعات أصحابها الأيديولوجية والفكرية على حساب الجوانب الروائية والفنية السابقة.

على أن - شجر الخلاطة - وهي تتخذ من الأشياء اليومية العادية البسيطة موضوعا حكائيا لها، فإن هذا لم يمنعها، مع ذلك، من طرح القضايا الإنسانية الكبرى المرتبطة بها، في شكل مراوحة دائمة ومستمرة بين الخاص والعام، الجزئي والكلي، طبعت حديث المتحاورين، وهذا ما أعطاها نكهة خاصة، جعلتها تعكس الجوهري من خلال الشكلي، والهام عبر التافه، والداخلي انطلاقا من الخارجي. ويستشف ذلك بوضوح من مختلف مقاطع الحوار الدائر بين مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي، حيث إنها وإن كانت

تدور في مجملها عن دلالات العناصر المعيشية العادية السابقة، وتأثيراتها العميقة على حياة الأفراد، باعتبارها «جروحا نرجسية» كما يحلو للروائي تسميتها، فإنها مع ذلك كانت بين الفينة والأخرى تحلق بنا في أجواء مناطق فكرية نلامس عبرها أبعاد هذه الجروح الخاصة على شرائح اجتماعية عامة في ارتباطها بمناطق ومهن محددة. وهذا ما حدث مثلا حين تناول مصطفى شيش كباب اسم الجيلالي الخلطي بالدراسة والتحليل من منطلق نظريته الشهيرة في الموضوع، لينتهي لخلاصة عامة تخص دلالة أسماء سكان منطقة الشاوية ككل. يقول: «عندما تجمع سجل الأسماء المتباينة في الشاوية، وربما في أية منطقة أخرى أو في البلد كله، تظهر لك المأساة ضاحكة أو باكية... فلا تفتر ببكاء أو ضحك.. وقد تجد، إذا شئت، التاريخ الخاص بكل منطقة في سجل أسمائها»[١١].

وبذلك لا تنحصر اهمية نظرية الأسماء لصاحبها مصطفى شيش كباب، ومن خلالها الرواية ككل، في دراسة مختلف الأسماء، وإبراز آثارها السلبية على حامليها، أو ما تسميه الرواية بـ «عقدة الاسم»[١٢] فقط، بقدر ما تصبح أداة فهم الواقع المأساوي لمنطقة بأكملها، أو عامل تعرية وفضح بعض الممارسات الغرائبية اللاإنسانية في مرحلة تاريخية معينة أيضا. ويتضح ذلك من الطريقة العجيبة التي أصبح بها شيش كباب اسما لعائلة مصطفى. لنستمع إليه يحكي للجيلالي الخلطي قصة هذا الاسم اللعين: «ذهب عمي ووالدي يطلب كل واحد منهما دفترا للحالة المدنية، والدي أكبر من عمي.. لذلك كان أول من توجه للموظف بالكلام بعد أن قدم جميع الوثائق، وشرح المطلب، واستفزه الموظف، قال والدي: نحن معروفون عند الجميع ومنذ قرون بأولاد الدلائي... الاسم العائلي الذي نريد: الدلائي!.. ضحك الموظف وهو يقول: «شيش!»، ثم كتب في السجل أمام الاسم العائلي: شيش كباب!.. والتفت نحو عمي متصنعا الجدّ والسلطة: «وأنت أبو قرن؟».. احتج عمي بصوت خفيض: بوقرن... وهكذا تشتت العائلة في الحالة المدنية والمجتمع، واحدة باسم «شيش كباب»، والأخرى باسم «بوقرن». واحدة تنتسب إلى الخلاعة وخفة العقل، والأخرى إلى الحيوان والبلادة»[١٣]. وبذلك تصبح هذه العناصر العادية التافهة ألوانا تعبيرية لرسم لوحة الجروح الفردية من جهة، وأداة تشخيص لمآسيها الجماعية، ماضيا وحاضرا ومستقبلا من جهة أخرى.

إلا أن مصطفى شيش كباب رغم إدراكه العميق لهذه الحقيقة التراجيدية، لم يتوقف لحظة عن التعلق بالحياة، والإصرار على المواجهة، دليل إنسانيته، وعنوان وجوده الذي

من دونه تفقد الحياة كل بريق لتنقلب لموت مؤجل، أو لإعدام مع وقف التنفيذ. وما قبوله العمل كسائق عربة هوندا، رغم حصوله على الإجازة في الأدب العربي، إلا دليل على هذا الإصرار وهذه المقاومة، رغم العراقيل والصعوبات التي تواجهه، شأنه في ذلك شأن صديقته (سعيدة/شامة) الحاصلة على شهادة الباكلوريا، التي ـ مع ذلك ـ قبلت الإشراف على محل لبيع الدجاج، بدل الانزواء بأحد أركان البيت (قبر الحياة). لهذا نراه ما إن يستمع لحكاية الجيلالي الخلطي، ويتعرف على سر إصابته بالشلل بعد الصدمة النفسية القوية التي تلقاها إثر فشله في الحصول على عمل يليق بالشهادة الجامعية المحترمة التي بحوزته (دكتوراه في الفلسفة من جامعة السربون)، حتى صاح في وجهه مؤنبا وموبِّخا: «تستسلم للموت، للهزيمة، للقهر، للعجز. بعد هذا؟ بعد أن كافحت نصف حياتك أو أكثر.. وتختار.. تختار الشلل بعد أن أتاك الفرج.. كيف لا تكون المأساة كما أتصور؟ وتقول إننا في حاجة للفلسفة؟.. هذه فلسفة... هذه؟ أية فلسفة هذه التي تقود إلى العجز.. وأي وعي.. أي فكر هذا الذي يؤدي إلى الشلل! واسقراطاه! وا.. (...) الظاهر أنك استبطنت تلك الأزمة وتركتها تلتهمك! وقد تخلصت من تأنيب الضمير بأن حولتها إلى شلل فزيولوجي، بعد أن عقدتك في شكلها السيكولوجي»[15].

هذا الموقف يواجهه الجيلالي الخلطي بالرفض طبعا، لما يبطنه في نظره من تناقض مأساوي صارخ بين الكينونة والظاهر. فهو وإن كان يعكس ظاهريا خاصية القوة والتفاؤل، فإنه يخفي داخليا حقيقة الإحساس بالضعف والهزيمة، ومن ثم، فإنه لا يعدو أن يكون في رأيه، مجرد واجهة يتستر خلفها عن مواجهة المشاكل بالهروب إلى الأمام. لا أقل ولا أكثر. لهذا نراه لا يتردد لحظة في اتهامه، بقوله: «إنك تسقط رؤيتك الذاتية... حالتك المأساوية على الخارج... لماذا تصر على إيجاد الفاجعة في كل شيء! أتدري لماذا؟ إنك لا تعرف! سأقول لك: إنك تفعل ذلك لتخرج المأساة من داخلك. لتتجرد من مسؤوليتك تجاهها.. من عنفها الذي يسحقك... لتقول لنفسك الضعيفة: ها أنا القوي.. السليم... المعافى... المقاوم.. لا تستطيع أن تسكنني الفاجعة.. أن تحطمني.. لأنها هناك وأنا هنا (...) لذلك لا تتوقف عن الكلام.. عن الهذيان حول المأساة.. لا تكف عن الصراخ بقدرتك على المقاومة (....) هكذا أنت في الواقع.. تظن أنك تقاوم، وأنت تستسلم.. تظن أنك تهدد وأنت تستنجد.. تعتقد أنك تضحك وأنت تبكي»[16].

وينتهي القسم الأول من الرواية بنهاية الرحلة الداخلية التي جمعت المتحاورين،

ووصول الجيلالي الخلطي لبراكة قريبه الشيخ المعطي الكمنجة بحي سيدي عثمان، دون أن يتمكن مصطفى شيش كباب من إقناعه بتغيير موقفه وأسلوبه في الحياة، بدليل استمرار تمسكه بنظرته الخاصة حتى بعد مغادرته للهوندا.

إن القسم الأول من هذه الرواية يشكل رحلة سجالية فكرية ممتعة، بموازاة الرحلة الحقيقية التي ينبني عليها، حاول فيها مصطفى شيش كباب صاحب نظرية الأسماء، اعتمادا على بعض العناصر المعيشية اليومية، إقناع الجيلالي الخلطي صاحب نظرية الشلل بالعدول عن أسلوبه في الحياة، واستبداله بطريقته الخاصة في مواجهة المشاكل والصعوبات اليومية التي تعترضه. إلا أن محاولته هذه، باءت بالفشل، ليظل في النهاية كل واحد منهما متمسكا بآرائه، متحصنا بقناعاته، في انتظار ما ستسفر عنه الجولة الثانية من هذه المواجهة الفكرية. في القسم الثاني والأخير من الرواية، تكون الرحلة الفكرية ترجمة أمينة وصادقة للرحلة الحقيقية، على كل المستويات والأصعدة، فهي تتناول - كالأخرى - مجموعة من القضايا المختلفة ولا تتوقف عند واحدة فقط، كما تجسد على المستوى الفكري وجهتي نظر المتحاورين المختلفة، وموقف كل واحد منهما وأسلوبه في الحياة. على أن الملفت للانتباه في هذه الصورة هو أن الرواية تحاول ربط هذه النماذج السلوكية بخلفيات فكرية محددة، تتمثل في نوعية التكوين الثقافي الذي تلقته كل شخصية. فالجيلالي الخلطي مثلا، بحكم تكوينه الفلسفي، يتمسك بنظرة موضوعية فاحصة للحياة تعري الأشياء وتنفذ لأغوارها دون زيادة أو نقصان، فلا ترى في الوجود إلا ما هو موجود، مهما كانت مضاعفات ذلك النفسية والفيزيولوجية، كما لاحظ ذلك مصطفى شيش كباب.

أما مصطفى شيش كباب فيتخذ من تكوينه الأدبي منطلقا فكريا لموقف متفائل مغاير، يقوم على تجاوز مصاعب الحياة عن طريق ما أسماه الجيلالي الخلطي «بالهروب إلى الأمام»[16]. فهو لا يرى إلا ما يريد، ويعمى بالمقابل عن رؤية ما لا يريد، ولو كان حقيقة قائمة، قانعا بالكائن في انتظار ممكن قد يأتي أو لا يأتي، خالقا بذلك واقعا جديدا على مقاسه، ملائما لرغباته وتطلعاته، معتمدا في ذلك كله على مخيلته وقدرته الشخصية على الخلق والابتكار، تماما كما يفعل الأدباء والفنانون، وحجته في ذلك: «أنا أعمل... ومستعد للقيام بأي عمل... في انتظار الأفضل. لكي لا أهرب إلى الوراء.. لكي لا ألتجئ إلى ركن من أركان الحي، أو زاوية من زوايا البيت.. لكي لا أدخل سوق رأسي فلا أخرج منه»[17]. يتضح بذلك أن الفرق بين موقفي المتحاورين في الرواية هو في

العمق فرق فكري وثقافي بين نظرتين مختلفتين للحياة، تقوم كل واحدة منهما على دعائم ومبادئ معرفية خاصة تلائم تكوين صاحبها، تماما كما حاول تلخيص ذلك مصطفى شيش كباب بقوله: «أنا سأقول لك الفرق بيني وبينك. أنا أسقط على الخارج.. بقدر ما أستطيع، وبقدر ما يمكن للخارج أن يتحمل.. بل أسقط عليه لأنه يتقبل.. لأن الأزمة هي هي.. في مظهرين.. وأنت! أنت تستبطن.. توجه الخارج إلى نفسك التي لا يمكن أن تتحمل الكثير. هذا مستوى أول.. هناك مستوى أفظع من زاوية النتيجة.. النتيجة؟ تريد الفرق على مستوى النتيجة؟ أنت أصبت بالشلل! وأنا أجري.. أجري.. لا أتوقف عن الجري.. أنا في ماراطون أبدي!.. ولنتحدث الآن عن الفرق على مستوى النية أو القصد.. ألا تريده! سأذكره لك مع ذلك.. هاهو: أنت تبحث عن الاستقالة، عن الموت الهادئ في مكان معلوم هو غرفتك! وأنا أبحث عن الحرب المستمرة، عن الموت الصاخب في مكان مجهول! أنت تريد الموت في الداخل، وأنا.. أنا أريد الموت في الخارج»[١٨]. فهل يستمر الحال على ما هو عليه في القسم الثاني والأخير من الرواية، أم أنه سيتخذ مسارا جديدا مغايرا؟. هذا ما سنحاول التعرف عليه في الجولة الثانية من هذه المواجهة.

القسم الثاني من الرواية أو عين المعيش: يمكن مبدئيا تسجيل مجموعة من الملاحظات، لعل أبرزها كون المواجهة تدور، عكس سابقتها! في ظروف مخالفة تماما لظروف الجولة الأولى، بحكم المستجدات المهمة الطارئة على المتحاورين في الفترة الزمنية المحذوفة الفاصلة بين الفصلين الرابع والخامس، وما لها من تأثيرات على نظرتهما للأمور.

فمصطفى شيش كباب سيفقد عربة الهوندا في حادثة قضت على آخر أحلامه في الحياة السعيدة التي ينعم بها، مما شكل ضربة قوية لخطته الهجومية في مقاومة مشاكل الحياة، جعلته يفقد الثقة نسبيا بصلاحيتها، بعدما كان في الجولة الأولى من أشد المناصرين لها. وتعكس ذلك بوضوح تصريحاته الأخيرة في الموضوع: «تعرف ما - الهوندا - هذه - الهولندا - بالنسبة لنا جميعا في العائلة.

- مصدر رزق حلال، بداية مشروع عصري، أمل، صندوق توفيركم، وشركة استثماراتكم.

ـ هي الآن خرابي ونهاية حلم عائلة!»[١٩].

حدث يحمل في اعتقادي أكثر من دلالة، خاصة إذا علمنا أن الهوندا كانت تمثل

بالنسبة له في الجولة الأولى وسيلة تفوقه المادي، وأداة نقل الخلطي من كراج علال لسيدي عثمان، في وقت اعتبر فيه إيمانه القوي بنظريته ونجاعتها بؤرة إغراء لاستقطاب هذا المشلول وإخراجه من دنيا المعوقين. بمعنى آخر، أنه إذا كانت العربة تشكل الوجه المادي لقوة مصطفى في الرحلة الحقيقية، فإن نظريته في المقاومة تمثل مظهرها المعنوي في الرحلة الفكرية، بدليل حضورهما واختفائهما المتزامن، وكأنهما وجهان لعملة واحدة شكلت على امتداد الرواية سر قوة مصطفى المعنوية والمادية على حد سواء، قوة بدأت تفقد، مع بداية هذا القسم، بعض نجاعتها، كما سيتضح ذلك لاحقا. وهي ما دامت تقوم أساسا على الوهم والحلم والتخيل كمقومات مرتبطة بالأدب والفن، القاعدة المعرفية الأساسية في تكوين مصطفى شيش كباب، أو ما أسمته الرواية بـ «لسان المعيش».

الحدث الثاني الجديد في هذه الجولة الأخيرة، يتعلق بتحول الجيلالي الخلطي الفيزيولوجي من شخصية مشلولة لشخصية سليمة، بعد ليلة شماثرية خاصة قضاها بصحبة الشيخ المعطي الكمنجة، انتهت بحل عقدته النفسية والفيزيولوجية في آن واحد. يقول عن سر هذا التحول الإيجابي الغريب: «لقد غفوت قبيل العشاء، من هذه اللحظة إلى الفجر لم أعلم إن كنت نمت حقا أو بقيت مستيقظا، كنت في عالم تتساوى أو تختلط فيه اليقظة بالنوم (...)

- اسمع لي.. الرجل الذي كان نائما جنبي، الذي كان يحتضر، وثب من فراشه، أمسك بكمنجة كانت تتدلى من سقف الكوخ، تأكد من أن أوتارها مضبوطة، وأخذ يعزف ويغني، ثم ملئ الكوخ بعدد هائل من الأشباح، كان فيهم الأعرج والمشلول والأعمى والمشوه الظهر أو الوجه أو اليدين.. أشباح... معوقة - ترقص، تغني...، وأنا جنب - المعطي - كما لو كنت لازمته كل عمري - أضرب - على - التعريجة - أو على - البندير - تصدق؟

- طبعا، أصدق، لم لا أصدق؟

- بعد نهاية كل - هيت - ينسحب شبح، أو مجموعة من الأشباح، يكونون قد شفوا تماما!

- وأنت كيف شفيت؟

- يقينا على تلك الحال إلى مطلع الفجر، آنئذ علّق المعطي - الكمنجة - في مكانها، هناك حيث تراها الآن، وقال لي: نصلي الفجر وننام قليلا قبل الضحى! وقفت أفك فتحة سروالي في ما يشبه المرحاض، فذهلت إذ اكتشفت أنني كنت واقفا على رجلي

طول الليلة!

- كرامة من كرامات الشيخ المعطي الكمنجة، أليس كذلك؟

- كنت ستصدق لو - رأيت - بأم عينك، لو استطعت أن أتذكر كل ما جرى في ذهني، في جسدي تلك الليلة»[٢٠].

وعموما فكيفما كانت تفسيرات الرواية لهذا التحول الغريب، فإن ما لا يختلف فيه اثنان هو دلالته الرمزية بالنسبة للجيلالي الخلطي وموقفه في الحوار الدائر بينه وبين مصطفى شيش كباب بخصوص طرق واستراتيجيات مواجهة مشاكل وصعوبات الحياة، مما ستكون له دون شك مضاعفات مهمة على المسار الذي ستعرفه الجولة الثانية من هذا الحوار، ولعل هذا، ما يبرر في نظري، سر استبدال الفضاء المتحرك السابق - العربية - بفضاء مغاير جديد يتصف بالثبات والانغلاق، ممثلا في براكة الشيخ المعطي الكمنجة التي أصبحت في ملك الجيلالي الخلطي بعد موت صاحبها. إنه تحوّل له أكثر من دلالة على مضمون هذه الجولة، في ارتباط تام طبعا بباقي المتغيرات الأخرى، في ظل هذه الشروط الموضوعية الجديدة والمتكافئة. إذن، ستدور وقائع هذه الجولة الثانية والأخيرة من الرواية، لا لمواصلة الحوار في شكله العقلاني السابق المتوقف مع نهاية الفصل الرابع فقط، وإنما لإحداث أسلوب سجالي جديد مبني على ملاحظة ومعاينة موضوعات محددة تشكل فرصة لاختبار مدى نجاعة كل أسلوب، وتحديد قدرته على استيعاب وفهم الواقع، خصوصا إذا ما تعلق الأمر بحادثة غريبة من قبيل حكاية الشيخ المعطي الكمنجة، حكاية تتلخص وقائعها في كون هذه الشخصية، التي طالما حدث مصطفى الجيلالي عن خصالها الإيجابية المتميزة كرمز للمقاومة السرية، انطلاقا من نظريته الخاصة في الأسماء:

- هذا النوع من الأسماء أسميه: «أسماء المقاومة السرية»! (...)

- رجل في هذا الزمن الذي تغيرت فيه تراتبية القيم متمسك بقيم أصبحت في أسفل هذه التراتبية بعد أن كانت في أعلاها[٢١].

سيكتشف الجيلالي أن هذا الشيخ شخصية متخيلة لا وجود لها في الواقع، كما كان يعتقد ذلك خطأ مصطفى شيش كباب، وأنه مجرد قناع تحتمي به رقية لمزابية من مصاعب الحياة، مجسدة فيما أسمته صديقتها حليمة: «بالعقر، وأولاد الحرام، ودوران الفلك»[٢٢]. فولادته ولادة رمزية أكثر مما هي حقيقية، اضطرت إليها رقية للتصدي للظروف القاسية التي واجهتها بعدما اختفى الزوج، وكبر الابن، وضاقت اليد: «اخترعت

رقية شخصية ابنها المعطي، اكترت - رضيعا - لتسجله في الحالة المدنية، اختفى الزوج، كبر الابن، صارت رقية طيلة خمسين عاما تخرج على الناس في إحدى شخصيتين، شخصية المعطي الكمنجة، وشخصية رقية الحرارة!»[٢٣]. فرقية:

«ولدت المعطي ولادة رمزية فقط»[٢٤].

وهو ما يمثل على المستوى الروائي مظهرا من مظاهر المقاومة الشعبية والتمسك بالحياة ضد كل محاولات القهر والمسخ، اعتمادا على وسائل وإمكانيات شخصية عادية قد تصل أحيانا حد الممارسات العجائبية الغريبة، كما هو الشأن الآن مع رقية لمزابية وطريقتها في إخفاء الجروح الشخصية.

حقيقة لم يفهمها طبعا مصطفى شيش كباب بحكم الطابع العجائبي الغريب عن نظرته المتعالية الحالمة في التعامل مع الواقع، أو ما أسمته الرواية بـ (لسان المعيش) وافتقاره في الوقت ذاته لـ (عين المعيش) الأداة الأنسب لرؤية الحياة على حقيقتها:

«- ودين أمي ما فهمت شيئا من هذه - المتافيزيقا!

- هذا الذي تسميه - متافيزيقا - يحتاج إلى ملكة خاصة ليفهم في دقيقة:

- عين المعيش - أنت تملك - لسان المعيش - وحده. ومحروم من تلك النعمة!»[٢٥].

وهو ما يعني بعبارة أخرى أن ما كان يلصقه مصطفى شيش كباب بشخصية الشيخ المعطي الكمنجة في القسم الأول من الرواية، باعتباره رمزا للمقاومة السرية، ليس سوى صورة ظاهرية خادعة أو قناع يخفي فاجعة إنسانية حقيقية أعمق، تجسدها مأساة رقية لمزابية، المرأة التي اضطرتها ظروفها القاسية لإخفاء حقيقتها والتنكر في شخصية الابن المختلق الشيخ المعطي الكمنجة لممارسة الفن. إنها حقيقة لم يستطع مصطفى شيش كباب بحكم نظرته الخاصة للحياة (لسان المعيش)، المستمدة من تكوينه الأدبي، تجاوز مظهرها الخارجي الخادع، في شخص المعطي، لكشف أغوارها المأساوية العميقة ممثلة في رقية، كما فعل الجيلالي الخلطي بحكم تكوينه الفلسفي وامتلاكه لملكة (عين المعيش).

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الرواية تدعو في النهاية لضرورة الجمع والتوفيق بين الخطتين في محاولة لتجاوز السلبيات والاستفادة من الإيجابيات فقط، وذلك من خلال موافقة مصطفى المبدئية على الاشتراك في مشروع الجيلالي العلمي بإنشاء مكتبة شعبية لفائدة أبناء الفئات المستضعفة. هذه المكتبة تضم إلى جانب عيون الأدب التي يعرفها مصطفى، أمهات الكتب الفلسفية التي يشير بها الجيلالي. وهي موافقة

مشروطة ربطها مصطفى طبعا بضرورة إضافة اسم المعطي للعنوان المقترح لها من طرف الجيلالي، ليصبح مكتبة رقية والمعطي، كتعبير عما يحمله اسم هذه الشخصية المتخيلة والمختلقة من دلالة رمزية بالغة على استراتيجية مصطفى الأدبية، مقابل ما يمثله اسم رقية لمزابية بالنسبة لنظرة الجيلالي الفلسفية.

والرواية بعملها هذا تكون قد ضمت النظرة الفلسفية للأدبية، والتأمل للتخيل، في وحدة متكاملة، رافضة في الوقت ذاته كل دعوة دوغمائية تحاول فرض استراتيجية أحادية مطلقة للحياة، مهما كانت أهميتها وجاذبيتها، لتتسع من تداخلهما موقفا وجوديا ثالثا يحقق التلاؤم المطلوب مع واقع ضاعت فيه القيم الأصيلة، ويضمن بالتالي الشرط الإنساني للحياة في أدنى احتمالاتها. وبذلك تكشف الرواية عن وجهها الحقيقي الذي أرادت إخفاءه باعتبارها شكلا من أشكال مصالحة الذات لنفسها وتضميد جراحها ومآسيها المختلفة، جاعلة من ذلك كله نصا إبداعيا متميزا يلتقي فيه الواقعي بالمتخيل، والسيرذاتي بالروائي، والفلسفي بالأدبي في انسجام وتكامل تامين. ويصبح الميلودي شغموم هو كل هذه الخلاطة في الوقت ذاته، هو مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي، الفيلسوف والأديب، المتفائل والمتشائم، القوي والضعيف... إلخ. ويتحول بالتالي كل هذا الحوار الممتد على طول الرواية لمجرد مونولوج/حوار داخلي يعكس بصوت مرتفع هواجس وجراح هذه الذات المختلفة الأشكال والمظاهر.

وهذا ما يشكل في نظري رهان الرواية الأول الفكري، ويؤثر في الوقت ذاته على الدلالة العميقة لعنوانها (شجر الخلاطة).

فماذا عن الرهانات الأخرى المرتبطة بجانبها الشكلي الجمالي؟

الرهانات الشكلية لشجر الخلاطة

لعل أبرز ما يثير اهتمام القارئ في الجانب الشكلي لهذه الرواية الرهان الصعب الذي طوق الروائي نفسه به، والقاضي بالاستغناء شبه الكلي عن خدمات السارد (الأنا الأخرى للكاتب)[٢٦] المسؤولة نصيا عن تبليغ المحكي بالشكل والنظام المطلوبين، الضامنين لرسالته الفنية والفكرية على حد سواء، علما بأن هذا الكائن يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا صوت الشخصيات، ولكن من دون سارد لا توجد رواية[٢٧]. بمعنى أنه الشخصية التي من دونها يبقى الخطاب الروائي في حالة احتمال[٢٨]، ولن يتحول لحقيقة أبدا.

هذا قد يؤكد صحة ما قلناه سابقا بخصوص جدية وتميز مشروع شغموم الروائي، سواء على المستوى الفكري أو الشكلي. وحتى نقترب أكثر من حقيقة وأهمية هذا الرهان، لابد من التذكير بأن الرواية كجنس أدبي ملحمي، يجمع خصوصيات الكتابة الدرامية والغنائية معا، أو ما أسماه تودوروف بخطاب السارد وخطابات الشخصيات (Parole du narrateur et paroles personnages)[٢٩] بكل ما تقوم به هذه الأصوات من أدوار ووظائف مختلفة ومتكاملة في الوقت ذاته. إن نسب توزيع هذين الخطابين ووظائفهما في النصوص الروائية عادة ما تكون متفاوتة من عمل لآخر حسب طبيعة كل واحد ونوعية أهدافه، وهكذا فكلما تقلص صوت محفل ما تقلصت معه وظائفه والمهام المسندة له لصالح المحفل الآخر. وهذا ما يعني من ناحية أخرى اقتراب أو ابتعاد النص الروائي في كل حالة من أحد الجنسين المجاورين له (الدرامي والغنائي)، لدرجة يصبح معها الإلغاء الكلي لأحد الصوتين - الخطابين - خرقا لمقومات الكتابة الروائية الملحمية، ودخولا لمجال إحدى الكتابتين السابقتين.

وإذا عدنا لرواية - شجر الخلاطة - فسنلاحظ بسهولة أن الروائي قطع على نفسه رهانا إبداعيا صعبا يتمثل في تقليص خطاب السارد، لأقصى حد ممكن، لفائدة خطاب الشخصيات (الجيلالي الخلطي ومصطفى شيش كباب)، وتشذيب النص، بالتالي، من كل الزوائد التعبيرية التي لا دور لها في الخطاب الروائي الكلاسيكي سوى تقديم العون لقارئ يفترض عجزه عن استيعاب كنه العمل بمفرده دون مساعدة. وهذا يتطلب الاستعانة بفيض هائل من الوظائف الإضافية الموكولة أصلا للسارد كهيئة نصية مسؤولة أمام الكاتب عن تبليغ النص وتقريب محتواه من القارئ، عن طريق الشرح والتفسير والتعليق والتعليل والوصف والتوجيه، إلى آخر ذلك من الوظائف الأخرى التي لا تدخل في صميم العملية الإبداعية الحديثة، إلا باعتبارها إهانة صارخة للقارئ، وعبئا إضافيا للكاتب يجب التخلص منه، كخطوة أولى على طريق ردّ الاعتبار للقراءة كفعالية أساسية لا تقل أهمية عن الكتابة، يمكن الاعتماد عليها لسد الفراغ النصي - البياض - المتولد من تقليص صوت السارد، والحدّ من حجم تدخلاته ووظائفه الزائدة. وهذا ما راهن عليه شغموم في هذا العمل، من منطلق إيمانه العميق بأهمية القراءة ودورها الأساسي الفاعل والمكمل للعملية الإبداعية: «أنا، لم أستطع ، لحد الساعة، أن افهم كيف يفتح المرء كتابا لينام، فهذه قمة العبث، أكبر إهانة للكتاب والكتّاب»[٣٠]. وقد تأتّى له ذلك عن طريق تعويض الفراغ التعبيري المتولد عن تغييب صوت السارد

ووظائفه بتكثيف حضور الشخصيات وتوسيع المهام الموكولة لأصواتها، في إطار ما أسماه الروائي بـ «الحوار الوظيفي»[٣١]، حيث أصبح حوار الشخصيات كخطاب مهيمن على النص، مسؤولا، في نطاق ما يعرف بتداخل الوظائف بين السارد والشخصية، عن إنجاز - بالإضافة لمهامه التقليدية المعروفة - المهام الموكولة عادة للسارد، سواء تعلق الأمر بتقديم الشخصيات والتعريف بها، أو وصف المكان والزمان الروائيين... إلخ. على أن أبرز مظهر يشد القارئ إليه في هذا العمل الروائي يتعلق بإسناد مهمة السرد الموكولة أصلا لخطاب السارد للشخصيات، لما يقتضيه ذلك من مجهود إبداعي كبير يستهدف توسيع مهام بعض الأساليب والصيغ التعبيرية لتشمل وظائف كانت مقصورة سابقا على أساليب بعينها. وبذلك استطاع تحويل خطاب الشخصيات (الأسلوب المباشر) أداة للعرض والسرد في الوقت ذاته، خلافا للفهم الكلاسيكي الضيق الذي يربط السرد غير المباشر، والعرض بخطاب الشخصيات المباشر، دون أن يتصور إمكانية الجمع بين الوظيفتين في صيغة تعبيرية واحدة. وهذا ما نلمسه بشكل واضح في الفصل الخامس والأخير من الرواية، حيث تحاول كل شخصية عبر حكي استرجاعي إخبار محاورها بما جد في حياتها في محاولة لردم مخلفات الثغرة الحكائية المتولدة عن المدة المخصومة من زمن الحكاية بين الفصلين الرابع والخامس من الرواية، يقول مصطفى شيش كباب استجابة لطلب الجيلالي الخلطي في الموضوع: « - احك.. يا سيدي. ماذا وقع للقيطة - الهوندا -؟

- أوقفتها في - كراج علال - وبقيت بداخلها أنتظر زبونا، طول الصباح... لا أحد... نزلت، وأخذت أصيح مع الصائحين: هوندا... هوندا... بلاصة لسيدي عثمان... بلاصة لبرشيد.. بلاصة للصين.. للهند.. لليابان.. هوندا.. بلاصة لوجه الله!... بلاصة بالمجان! بلاصة!.. فجأة سمعت صدى ارتطام يشبه الزلزال، التفت إلى شويحنتي. رأيتها معلقة على حائط كصورة سوريالية: كأن - دالي - رسمها بنفسه هناك (...) في غفلة مني تراجع سائق بحافلته إلى الخلف، حيث كانت - الهوندا واقفة تسترزق الله، ألصقها بالحائط، علقها هناك كما يعلق ملصق»[٣٢].

الشيء نفسه سيقوم به الجيلالي الخلطي فيما بعد ليطلع مصطفى شيش كباب بدوره على ما حصل له مع الشيخ المعطي الكمنجة. وهذا فارق شكلي بسيط، لكنه جوهري، يتمثل في كون الوظيفة السردية التي سيقوم بها هذا الأخير لن تقتصر فقط على نقل الوقائع غير اللغوية. أو ما أسماه ج. جنيت بمحكي الأحداث (récit

(d'événements)[٣٣]، كما فعل مصطفى، بقدر ما ستحاول نقل الوقائع اللغوية أيضا (récit de paroles)[٣٤] التي تتمثل في بعض الحوارات التي دارت بينه وبين رقية من جهة، وبينه وبين صديقتها رحمة من جهة أخرى. ومن هنا أصبح الخطاب المباشر أداة لسرد الوقائع اللغوية وغير اللغوية على حد سواء، كما يبين ذلك المقطع الحواري التالي: «ـ حاضر يا أستاذ، حاضر بامتياز... ها أنا أصغي: احك لي إذن كيف فقدت عقلك بدورك، وابدأ لي من فضلك «بالمعطي (...)».

ـ تذكر يوم رميتني بباب هذه البراكة؟

ـ أذكر، آسف!

ـ طرقت الباب طرقا قويا وانصرفت..

ـ وأنا اتمنى لك حظا سعيدا مع.. مع من!

ـ فتحت لي عجوز اسمها رحمة. سألتني: أنت الجيلالي؟ أجبت: أنا الجيلالي. قالت: أنا رحمة صاحبة رقية، ادخل إنها مازالت في انتظارك! لم الاحظ. لا ـ رقية ـ ولا ـ مازالت ـ في كلام رحمة ـ قلت: لا أستطيع أن أدخل ـ هل تعرفين؟ جرتني من يدي الاثنين وأدخلتني: لا أقدر على حملك، صحتي كما ترى!»[٣٥]

على أن أهمية مشروع شغموم الروائي لا تتوقف عند هذا الرهان الأول الرئيسي، بقدر ما تتجاوزه لرهان شكلي فرعي إضافي يتمثل في الاستغناء الكلي عما يعرف بالأفعال التصريحية والأوصاف التعبيرية الملازمة عادة للحوار. علما بأن هذه الأفعال والأوصاف تدخل ضمن المهام الأساسية الموكولة للسارد في الرواية التقليدية الهادفة أساسا لسد الثغرات المتولدة من عملية تحويل الحوار الشفهي المتعدد العلامات (صوتية، حركية وإيمائية... إلخ) لحوار كتابي أحادي العلامة (كرافية): «فالكلمة الشفاهية ـ كما هو معروف ـ لا توجد أبدا في سياق لفظي بسيط، على نحو ما يحدث للكلمة المكتوبة، فالكلمات المحكية تكون دائما تعديلات لموقف وجودي يتطلب المشاركة الجسمانية باستمرار، والنشاط الجسدي الذي يتعدى مجرد النطق ليس عارضا أو احتيالا في التواصل الشفاهي، لكنه أمر طبيعي، لا يمكن تجنبه، كذلك يعد سكون الجسد التام إشارة ذات أهمية بالغة في حد ذاتها، عند التعبير الشفاهي، خصوصا عندما يجري هذا التعبير أمام الجمهور»[٣٦].

هذا يستوجب عند نقله نقلا أمينا تحويل كل العلامات ـ اللغوية وغير اللغوية ـ المصاحبة له إلى علامات خطية كتابية في محاولة من السارد لوضع القارئ في

الصورة الحقيقية الأصلية للخطاب المنقول بكل تفاصيله وجزئياته التعبيرية، ومساعدته على فهم أبعاده، وتسهيل عملية التصديق بواقعيته. وهي مهام تخرج طبعا عن نطاق أهداف ومرامي مشروع شغموم الروائي، إن لم تكن تتعارض معها، لهذا فهو يتجنبها ويستبعدها عن قصد في أعماله، متفاديا في الوقت نفسه الأثر السلبي الذي يحدثه وجود السارد ككائن وسيط بين الشخصيات الروائية والقارئ، وهذا مما يحول دون خلق علاقة مباشرة بينهما بعيدا عن كل وساطة من شأنها تغييب الصدمة التعبيرية القوية لخطاب الشخصيات المباشر بعد تحويله لخطاب غير مباشر منقول من طرف السارد، كما لاحظ ذلك بيرسي لوبوك في معرض حديثه عن إيجابيات العرض المشهدي: «ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول، فإذا ما كان الصدق الفني مسألة تصوير ملزم، أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»[٣٧].

دون أن ننسى طبعا الأثر الإيجابي لهذه الصيغة التعبيرية في خلق توازن تقريبي بين زمني الحكاية والخطاب في العمل الروائي، بعيدا عن الاختلالات السردية المألوفة المتولدة عن تباين الإيقاع السردي بين المقاطع الروائية، بحيث تتراوح سرعة السرد بين تغطية لحظات قصيرة في صفحات كثيرة، وشهور وسنوات في سطور قليلة، علما بأن: «النص الروائي (...) لا يمكنه أن ينطلق من دون إيقاع»[٣٨]. ومع الحوار وحده: «ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي»[٣٩] لتصبح بالتالي كل الوقائع المحكية على مستوى واحد من الأهمية، لا فرق بين هذا أو ذاك، كما يحدث في السرد.

وبذلك يربح الميلودي شغموم هذه الرهانات الإبداعية بكتابة عمل روائي يتموضع على حافة التقاء الملحمي بالدرامي، معتمدا في ذلك كله على الحوار الخالي من الشوائب والزوائد التعبيرية الكلاسيكية.

وهذا يؤكد صحة ما قلناه سابقا في بداية هذه الدراسة، من كون الكتابة الروائية عند شغموم تتدرج في إطار مشروع إبداعي شامل ومتكامل، يطور بعضه بعضا، مما يضفي على كل حلقة فيه مشروعية خاصة تجعل منها إضافة نوعية في تجربة روائية قوامها المغايرة والاختلاف، تجربة لا تنحصر أبعادها في رهاناتها الجمالية الشكلية

وحدها فقط، بقدر ما تمتد لتشمل الرهانات الفكرية المضمونية كذلك، مما يكسب مفهوم التجريب المتداول في الخطاب النقدي الروائي المغربي بعدا شموليا عاما يضم الشكل والمضمون معا في وحدة جدلية متماسكة ومتكاملة يصعب معها فصل الواحد عن الآخر، دون الإخلال بالعمل الإبداعي ككل.

إشكالية العلاقة بين الدين والعلم عند طه حسين

(بمناسبة مرور ٢٥ عاما على رحيل عميد الأدب العربي)

د. عصمت نصار *

لا غرو في أن إشكالية العلاقة بين الدين والعلم تعد من أعرق الإشكاليات الفلسفية المعاصرة، وأكثرها أصالة من جهة، وأقواها أثراً في رقي الأمم وانحطاطها من جهة ثانية، وأوثقها صلة بحياة الثقافات وموتها من جهة ثالثة. وقد ظهرت هذه الإشكالية على مر التاريخ الإنساني في صور ومسميات عديدة نذكر منها: (القيم العريقة والمعارف الحديثة، النقل والعقل، القديم والجديد، الثقافة الغيبية والحضارة الوضعية، التراث والتجديد، الأصالة والمعاصرة). وقد تعدد مفهوم الدين والعلم في هذه الصيغ تبعاً لطبيعة الثقافة المطروح فيها، ونهوج المفكرين الذين تناولوه.

فشغلت مباحث الفلاسفة وأثرت أبحاث المتفلسفين من الأدباء والساسة والمؤرخين والعلماء والفقهاء والمتكلمين من النقاد والمصلحين قدماء كانوا أو محدثين في الشرق والغرب على حد سواء، واختلف أولئك وهؤلاء حول تفسير العلاقة التي تربط بين الدين والعلم (خصومة وتعارض، تآلف وتسامح، توفيق أو تلفيق، مصادرة واحتواء)، وذلك تبعاً للقدر المتاح للرأي العام القائد، والرأي العام التابع من الوعي والحرية.

ولم يكن طه حسين إلا واحداً من هؤلاء، أديب تعاطى الفلسفة فانتشى بنشوتها، وسحرته مذاهبها فأبى إلا أن يعمل مناهجها في دراسة تاريخ الأدب فعرض لإشكالية العلاقة بين الدين والعلم ـ التي نحن بصددها ـ وأدلى بدلوه فيها، ورمى بسهمه قضاياها. فأثارت استنتاجاته الجمهور من العوام والمتخصصين، وأثرت مساجلاتهم ونقودهم ونقوضهم الحياة الثقافية العربية ـ إذ بلغت المؤلفات التي تناولت آراءه حيال هذه الإشكالية فقط مائة بحث بين مصنف وفصل في كتاب ومقال في صحيفة ـ من جهة. كما جعلت منه أول مفكر عربي في العصر الحديث يقدم إلى النيابة العامة بتهمة

---

* أستاذ بقسم الفلسفة ـ كلية الآداب ـ جامعة جنوب الوادي ـ فرع سوهاج ـ ج.م.ع.

المروق والإلحاد والاجتراء على الدين الإسلامي باعتباره دين الدولة الرسمي من جهة أخرى. الأمر الذي جعل من آرائه حيال هذه الإشكالية موضوعاً جديراً بالدراسة في ميدان الفكر العربي الحديث للوقوف على مقدماتها ومراحل تطورها في مصنفاته، والكشف عن نهجه في عرض ومناقشة قضاياها، وتحديد نزعته التنويرية ووجهته في الإصلاح والتجديد.

وسوف يعول كاتب هذه السطور على النصوص محاولاً استنطاق كتابات طه حسين نفسه في عرض أفكاره، دون الدراسات التي عقدت عنه، وذلك للتأكد من صحة الفكرة، والكشف عن مواطن الاتساق أو الاضطراب في بنائها وإتاحة الفرصة كاملة أمام القارئ لمعايشتها في مصادرها الأصلية.

اعتقاداً مني بأن هناك بوناً شاسعاً بين من يطالع حكمة الفلاسفة برمزها وحرفها ولفظها، وبين ما يكتب عنها، وشتان بين كتابات الفلاسفة وكتب تاريخ الفلسفة.

الخلفية التاريخية لهذه الإشكالية في الثقافة الإسلامية الحديثة وأثرها في فكر طه حسين

لم تطرح إشكالية العلاقة بين الدين والعلم على مائدة الفكر العربي الإسلامي إلا مع ظهور حركتي الاستشراق والاستغراب* اللتان استمدتا معظم أفكارهما من التراث الشرقي القديم، والفلسفات الغربية الحديثة، وذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر.

فقد استقى المستشرقون معظم آرائهم عن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم من قراءات غير متأنية - في معظم الأحايين - للنصوص الدينية بعامة، والقرآن والسنة على وجه الخصوص، وراحوا يرددون في مصنفاتهم أن: الثقافات الغيبية التي تستمد معارفها من الأديان، ما هي إلا ثقافات بائدة لا قيمة لها في عصر العلم، وأن محتواها المعرفي والقيمي لا يقوى على مجابهة الحقائق العلمية الحديثة، التي تؤكد زيفها وتهافتها.

أما الثائرون المستغربون فقد تأثرت آراؤهم إلى حد كبير بالماسنيمونية، والماسونية، والصهيونية، وأصحاب الفلسفات الوضعية، وفلاسفة التنوير. وذلك فضلاً عن الجمعيات الإلحادية، وكتابات المستشرقين التي كانت تزعم أن الدين من معوقات التقدم، وأنه العدو الأول للعلم وحرية التفكير. ومن ثم يجب على أي أمة ناهضة أن

* يروق للبعض تسمية هاتين الحركتين بالغزو الفكري أو الانفتاح الحضاري أو فكر التبعية أو حركة التنوير.

تعمل في نصوصه العقل، لنقضه، وأن تخلي بينه وبين البحث العلمي الذي يجب أن يسوس كل نواحي الحياة بدلاً منه.

ويمكننا التماس الجراثيم الأولى لأطروحات المفكرين حول هذه الإشكالية في تركيا، وذلك منذ مطلع القرن الثامن عشر، حيث كتابات إبراهيم متفرقة (١٦٧٩ - ١٧٤٢م) عن الحكومة العلمانية، وذلك في كتابه «أصول الحكم في نظام الأمم»، وكتابات محمود رئيف أفندي عن «التنظيمات الجديدة في الدولة العثمانية»، التي وضعها بالفرنسية عام ١٧٩٨م، وتقريرات عطمي أفندي - سفير الامبراطورية في برلين - عن أوجه التقدم هناك[١].

ثم كتابات عبدالله جودت التي كانت تتسم بالطابع الإلحادي. إذ أعلن فيها مناهضته للأديان، ومناصرته للعلم، وتبنيه للفلسفة الوضعية، وقناعاته بفلسفة اسبنسر، وحرض فيها الشبيبة التركية على تكوين الجمعيات الإلحادية، وذلك منذ مطلع القرن التاسع عشر[٢].

وقد اتخذت أطروحة الأتراك طابع المزاحمة والمنازعة على البقاء، بينما الأطروحات التي ظهرت في تونس على يد الباي حمودة (١٧٨٢-١٨١٤م)، ثم الباي أحمد (١٨٣٧-١٨٥٥م) كانت أقل حدة، وأقرب للإصلاح السياسي عن طريق التلفيق منها إلى الصدام المباشر.

أما في مصر وسوريا فكانت الأطروحات غاية في التريث والحذر مخافة الزلل واستثارة الأزهر باعتباره أكبر مؤسسة إسلامية محافظة آنذاك، أو معاداة الكنيسة الأرثوذكسية في مصر والآباء اليسوعيين في سوريا باعتبارهم حماة المسيحية في الشرق.

ولم تتجاوز هذه الأطروحات حد الدعوة للاستفادة من العلوم الغربية دون أدنى مساس بالدين باعتباره النموذج الأمثل الذي يجب أن يحتذى.

ومن أشهر الأطروحات التي ظهرت في القرن التاسع عشر في مصر وسوريا وتونس أطروحة رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) في كتابه «تخليص الابريز في تلخيص باريز»[٣]، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) في كتابه «الساق على الساق في ما هو الترياق»[٤]، وخير الدين التونسي (١٨١٠-١٨٨٧) في كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»[٥].

ولم تتجاوز جميعها تقديم الأدلة النقلية إلى جانب الأدلة العقلية، وذلك للتوفيق بين

العلم القادم من الغرب، والقيم التليدة في إطار الأصول العامة للفكر الإسلامي[٦].

وقد اتسمت هذه الأطروحات على تباينها بسمتين أساسيتين:

الأولى: أن جلها مطبوعة بالطابع الفرنسي من حيث المحتوى والمنهج.

والثانية: تتمثل في تعريف هذه الأطروحات لمصطلحي الدين والعلم تعريفاً خاصاً يعكس مضامينها.

فنجد مفهوم الدين لم يكن مقتصراً على الكتاب والسنة فحسب، بل كان يشمل التراث الفقهي، والموروث من القيم والعادات والتقاليد، والنظم السياسية والاجتماعية، والخروج عليها جميعاً كفر.

أما العلم فكان يعني الجديد الوافد من الغرب من علوم طبيعية ونظم سياسية وأساليب تربوية وقيم أخلاقية واجتماعية ومناهج فلسفية.

الأمر الذي يكشف عن ايديولوجية هذه الأطروحات من جهة، ويبين مدى سذاجتها ووعورة الطريق الذي سلكته من جهة ثانية، ويوضح وعاءها الأدبي ومسحتها الفلسفية في عرض الأفكار ومناقشة القضايا من جهة ثالثة*.

وإذا ما انتقلنا إلى المساجلات فإننا سوف نجدها أكثر ثراء وأعظم قوة من هاتيك الأطروحات. ولما لا وهي المرآة الصادقة لجدلية التلاطم الحضاري والتصافع الفكري الذي بلغ ذروته بين الشرق والغرب منذ أخريات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

ومن أشهر المساجلات التي اصطبغت بالصبغة الفلسفية في النقود والدفوع مساجلات محمد عاكف (١٨٧٣-١٩٣٦) الذي كان يمثل الاتجاه المحافظ الإسلامي، والشاعر المادي توفيق فكرت (١٨٦٧-١٩١٥) في تركيا، وذلك على صفحات مجلة «الصراط المستقيم»، وسبيل الرشاد، وثروة الفنون[٧].

ومساجلات جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨ - ١٨٩٧) مع أرنست رينان حول محاضرة الأخير عن علوم العرب ومدنيتهم، ودين الإسلام والعلم.

وكذا ردود كل من الشيخ محمد بخيت (١٨٥٤-١٩٣٥)، وعلي يوسف (١٨٦٣-١٩١٣)، ورشيد رضا (١٨٦٥-١٩٠٨)، ومصطفى عبدالرازق (١٨٨٥-١٩٤٧) عليه على صفحات

* قد استوعب طه حسين هذه الفترة فهضمها هضماً تاماً إذ كان يعتبر الخلافة العثمانية بمثابة العصور الوسطى التي حالت بين العقلية العربية بخاصة، والإسلامية بعامة، وبين التلاقح الحضاري.

وجعل الفرنسيين بمثابة المصابيح التي بددت الظلمة وأحالت الجمود والتخلف إلى تقدم ومدنية، وذلك في معرض حديثه عن مصر وفرنسا(٨). وقد تأثر كذلك بمفهوم الدين والعلم الذي ورد في هاتين الأطروحتين.

«المؤيد والمنار».

ومساجلة محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مع هانوتو وفرح انطون على صفحات «المنار» أيضاً، ورد قاسم أمين (١٨٦٥-١٩٠٨) على الدوق داركور، وذلك في محاضرته عن المصريين.

ورد كل من أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩٦٣)، ومصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦-١٩٢٤)، ومحمد فريد وجدي (١٨٧٨-١٩٥٤) على كتاب - «مصر الحديثة» - اللورد كرومر على صفحات الجريدة ونور الإسلام والدستور.

ورد عبدالعزيز جاويش (١٨٧٦-١٩٢٩) على المستشرق الألماني فولوس.

ومساجلات مجلتي المشرق والمقتطف حول الماسونية والعلمانية والداروينية. وقد حاولت هذه المساجلات الإجابة على التساؤلات المطروحة:

- الدين من مقومات التقدم أم من عوامل الضعف والتخلف؟
- الدين والعقل (تبرير وتصديق أم نقد وتشكيك)؟
- علاقة الدين بالعلم (خصومة وتعارض - تصالح وتباين - مصادرة واحتواء)؟
- علاقة الدين بالفلسفة (خصومة وتعارض - اتفاق في الغايات - الفلسفة في خدمة الدين).
- الدين والدولة (نظام الخلافة أم حكومة مدنية)*؟[٦]

وقد انتهت هذه المساجلات بانتصار الاتجاه المادي العلماني في تركيا، بينما انتصر الاتجاه الإسلامي على طعون المستشرقين، ومن نحا نحوهم في مصر وسوريا.

ويمكننا أن نلاحظ من الإشارات السريعة لهذه المساجلات أن الذي اضطلع بالذود عن الإسلام هو الاتجاه المحافظ المستنير الذي طالما اتهم أربابه بالمروق والإلحاد من قبل عصبة المحافظين الرجعيين الذين لم يحركوا ساكناً، اللهم إلا السخط والتنديد والدعاء.

ولم تتوقف المساجلات حول طبيعة العلاقة بين الدين والعلم عند هذا الحد، بل اتخذت في الفترة ما بين الحربين سياقاً أقل حدة، وأثارت قضايا أكثر ثراء وطرافة منها:

قضية القديم والجديد التي بدأها مصطفى صادق الرافعي (١٨٨١-١٩٣٧)، وسلامة

* وقد تأثر طه حسين بهذه المساجلات وشارك في جانب منها إذ قام بالرد على رينان في مقال له في مجلة الوادي في العدد الصادر بتاريخ ١٩/١٢/١٩٢٤.

موسى (١٨٨٧-١٩٥٨) على صفحات الهلال وذلك منذ عام ١٩٢٣.

وقضية الثقافة العربية والغربية التي أثارها فيلكس فارس (١٨٨٢-١٩٣٩)، وإسماعيل أدهم (١٩١١-١٩٤٠) على صفحات الرسالة والحديث، وذلك منذ عام ١٩٣٨.

وقد شارك طه حسين مشاركة إيجابية في هذه المناقشات، وأدلى بدلوه في إشكالية العلاقة بين الدين والعلم من خلال كتاباته عن الأدب العربي، والتاريخ الإسلامي، ومستقبل الثقافة المصرية والعربية، ومن ثم كان لزاماً على من يتصدى لدراسة موقف طه حسين من هذه الإشكالية ـ التي نحن بصددها ـ أن يبدأ بالتعرف على آرائه حيال قضية القديم والجديد باعتبارها المدخل الرئيسي لها.

فقد بين في غير موضع من كتاباته أن قضية القديم والجديد عنده، ليست قضية أدبية، ولا تعبر إشكالياتها عن تضارب الأساليب اللغوية والصيغ البلاغية، بل هي أعمق من ذلك كله فهي تتناول الثقافة بمعناها الواسع ـ أي شتى معارف ونواحي الحياة ـ ومن ثم فهي تناقش الثقافات القديمة والجديدة من حيث هي نمط للتفكير ودستور للحياة. ويقول: (إن القديم والجديد ليسا مقصورين على اللغة في ألفاظها ومعانيها أو في أساليبها وتراكيبها، وإنما هما يتناولان اللغة كما يتناولان غيرها من مظاهر الحياة المعنوية والمادية)[١٠].

ويقرر طه حسين أن الدراسات التقليدية للتراث الثقافي العربي لا تخلو من الأخطاء والأغاليط، وذلك لعدم دراية أصحابها بالمناهج الحديثة في دراسة التاريخ من جهة، وتقديسهم الموروث وتنزيهه عن النقض من جهة أخرى، وقد حدد بذلك أبعاد القضية في علم مفقود أو غائب، وإيمان يرتكز على أسس غير يقينية.

ويقول في ذلك: (ولقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها اللجاج بينهم، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضي فيها بين المختصمين. ولكني أعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها... ولكن للمسألة وجها آخر لا يتناول الفن الكتابي أو الشعري، وإنما يتناول البحث العلمي عن الأدب وتاريخ فنونه. نحن بين اثنتين: إما أن نقبل في الأدب وتاريخه ما قاله القدماء، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذي لا يخلو منه كل بحث... وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث. لقد أنسيت... فلست أريد أن أقول البحث، وإنما أريد أن أقول الشك. أريد ألا نقبل شيئاً مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى

الرجحان. والفرق بين هذين المذهبين في البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذي يبعث على الاطمئنان والرضا، والشك الذي يبعث على القلق والاضطراب، وينتهي في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجمود)[١١].

وقد فطن طه حسين لخطورة ما يدعو إليه، ووعورة الطريق التي يريد أن يسلكها فراح يفسر موقفه من الموروث، ومأربه من دراسته مؤكداً على أنه ليس كافراً بكل القديم، وأنه لا ينبغي استبعاده أو نقضه، بل على العكس من ذلك تماماً فإن شدة إيمانه بقيمة التراث العربي هي التي دفعته إلى تقويمه وتهذيبه ليضمن له البقاء في عصر العلم.

وإن انتصاره الجديد ما هو إلا انتصار للحق الذي طالما أنكره الناس تعصباً لقديمهم، وأن دعوته للعلم، واتخاذه من الشك منهجاً لا ترمي إلى زعزعة الإيمان وهدم المقدسات[١٢].

ويقول موضحاً طبيعة العلاقة بين الدين والعلم في هذا السياق (ومن غريب الأمر أنك إذا فكرت قليلاً فيما تسميه خصومة بين العلم والدين رأيت أن بعض الديانات أو أن الديانات السماوية نفسها قد كان ينظر إليها كما ينظر إلى العلم، اي أن الديانات القديمة كانت تكره دين اليهود والنصارى وتحاربهما، كما كانت تكره فلسفة سقراط، وتحاربهما لا لشيء إلا أن دين اليهود والنصارى كانا جديدين مخالفين لطبيعة هذه الديانات الوثنية القديمة... فالخصومة في حقيقة الأمر ليست بين العلم والدين، ولا بين الوثنية واليهودية والنصرانية والإسلام، ولا هي بين دين ودين، وإنما هي أعم من ذلك وأيسر، هي بين القديم والجديد، هي بين السكون والحركة، هي بين الجمود والتطور)[١٣].

وذهب إلى أن نقده للتاريخ الإسلامي لا يهدف إلا إلى تنقيته من الخرافة، والقصص المنتحلة، والأخبار المغرضة التي وضعها المؤرخون وفقاً لمزاجهم تارة، وجهلهم بحقيقة الأمر تارة ثانية، وتملقاً للساسة تارة ثالثة.

وبين أن علة تخلف الدراسات التاريخية العربية في العصر الحديث ترجع إلى أمرين: أولهما: يرد إلى خصال نفسية متمثلة في العظامية أي التغني بمجد الأجداد وتنزيههم عن أي نقص. وثانيهما: يتمثل في كتابات المستشرقين غير المتأنية التي يشوبها الجهل والتعصب تلك التي نفرت الباحثين المسلمين من المناهج العلمية الحديثة باعتبارها أداة للهدم والتشكيك[١٤].

وانتهى إلى أنه يحمل لواء المحافظين المستنيرين في دعوته للتجديد، وأن حبه للقديم لا يمنعه من مع جمود شيعته، وأن رغبته في التجديد لم تكفه عن رفضه تطير

المتعصبين للجديد، الأمر الذي يؤكد أنه لم يخرج من عباءة محمد عبده ومدرسته في هذا الطور، ويثبت أنه من المجددين التوفيقيين من أمثال أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨)، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧).

وليس أدل على ذلك من قوله: (بيننا وبين الماضي أسباب متصلة، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل. فمالنا لا نحتفظ بهذه المكانة التي وضعتنا فيها الطبيعة، فلا نسرف في التقدم ولا نسرف في التأخر؟ لا أمقت القديم ولا آنف من الحديث، وإنما أرى أنني وسط بين القديم والحديث)[١٥]... (فليس للجديد بد من أن يجاهد ليظهر ويستأثر بالحياة، وليس للقديم بد من أن يجاهد قبل أن يزول ويفقد سلطانه على النفوس)[١٦].

ونخلص مما تقدم أن طه حسين في هذا الطور - أعني طور صياغة المقدمات في برنامجه التجديدي - لا يعدو أن يكون أديباً مجدداً يسعى إلى الإصلاح عن طريق النقد، وأن همومه الفكرية قد انصبت على دراسة الأدب العربي بخاصة، والثقافة الإسلامية بعامة، ولم تكن إشكالية العلاقة بين الدين والعلم عنده إلا من الإشكاليات الفرعية.

ويبدو ذلك بوضوح إذا ما قورنت كتاباته بكتابات سامي الجريديني (١٨٨١-١٩٥٠)، وسلامة موسى، ومحمود عزمي (١٨٨٩-١٩٥٤)، وإسماعيل مظهر (١٨٩١-١٩٦٢)، وفؤاد صروف (١٩٠٠-١٩٨٥)، وعصام الدين حفني ناصف وغيرهم من الذين انصرفت كتاباتهم إلى مناقشة هذه الإشكالية. الأمر الذي يسقط معه زعم بعض الباحثين بأنه فيلسوف تنويري على شاكلة فولتير وديدرو*.

منهجه وتطبيقه بين الشك الديكارتي وتشكيك المستشرقين

لم تتوقف كتابات طه حسين حيال قضية القديم والجديد عند حد إعلان موقفه، بل

---

* لم تتجاوز كتابات طه حسين عن قضايا الدين والعلم في الفترة من ١٩١١ إلى ١٩٢٥ بضع مقالات، وجلها يعبر عن انتماءاته الليبرالية، ومدى إخلاصه لمدرسة أحمد لطفي السيد، ولم يتعرض فيها بالنقد إلى النصوص الدينية وبيانها كالتالي:

- الرئاسة الدينية الجريدة ١١/٤/٦.
- المصرية والدين الجريدة ١٣/١/٧.
- مسألة الخلافة السياسة ١٩٢٢/١١/٥.

تجاوزته إلى تعيين منهجه وسبل تطبيقه، ومن ثم كانت محنة كتابه «في الشعر الجاهلي»، وسوف نحاول في السطور التالية توضيح هذا المنهج ونتائج تطبيقه معولين كل التعويل على كتابات طه حسين دون غيرها من كتابات الباحثين والدارسين، ولا سيما في مرحلة العرض.

أما في مرحلة النقد والتحليل فسوف نستعين بأهم الدراسات التي تصدت لهذا الموضوع، وذلك حتى يتسنى لنا التعرف على أفكاره في هذه المرحلة، أعني مرحلة صياغة مشروعه التجديدي، أو الانتقال من النظر إلى العمل، وانعكاس ذلك على تناوله إشكالية العلاقة بين الدين والعلم.

فنجد طه حسين يفصح عن تبنيه للمنهج الديكارتي، وأنه سوف يسلك في دراسة الأدب والتاريخ سبيل الشك المنهجي الذي يؤدي في رأيه إلى حقائق أقرب ما تكون إلى اليقين. ويبين في الوقت نفسه أن هذا المنهج يختلف عن الشك المطلق الذي يرمي إلى زعزعة الإيمان بالموروث، ولا يصل بصاحبه إلى طائل، وأنه يبتعد كذلك عن نهوج بعض المتعصبين من المستشرقين الملتوية التي لا يرجى منها نفع، ويقول في ذلك: (وإذا كان في مصر الآن قوم ينصرون القديم، وآخرون ينصرون الجديد، فليس ذلك إلا لأن في مصر قوماً قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية، وآخرون لم يظفروا منها بحظ أو لم يظفروا منها إلا بحظ قليل. وانتشار العلم الغربي في مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي كل ذلك سيقضي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج ديكارت كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم وآداب اليونان والرومان... وإذا كان قد قدر لهذا الكتاب ألا يرضي الكثرة من هؤلاء الأدباء والمؤرخين فنحن واثقون بأن ذلك لن يضيره، ولن يقلل من تأثيره في هذا الجيل الناشئ. فالمستقبل لمنهج ديكارت لا لمناهج القدماء)[١٧]... (قوم يشكون فيغلون في الشك، وقوم يوقنون فيسرفون في اليقين، وأولئك وهؤلاء معرضون للخطأ الشديد، ومخاصمون للعلم الصحيح. الشاكون مخطئون ومخاصمون للعلم لأنهم ينكرون أنفسهم وينكرون العلم، والموقنون مخطئون ومخاصمون للعلم لأنهم ينكرون التطور الذي هو قوام الحياة)[١٨]...

(ومع أني من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ هوار*)، وبطائفة من النتائج العلمية القيمة

* يقصد كليمان هوار المستشرق الفرنسي (١٨٥٤ - ١٩٢٧) صاحب كتاب «وجه الشبه بين القرآن وشعر أمية ابن أبي الصلت» الذي ظهر عام ١٩٠٤، وجاء فيه أن النبي استعان بشعر ابن الصلت في صياغة القرآن[١٩].

في تاريخ الأدب العربي، وبالمناهج التي يتخذونها للبحث، فإني لا استطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل الذي أشرت إليه آنفاً دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً في مواقف لا صلة بينها وبين العلم... أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يبرأوا من هذا التعصب الذي يرمون به الباحثين من أصحاب الديانات؟ أما أنا فلست مستشرقاً ولست رجلاً من رجال الدين، وإنما أريد أن أقف من شعر أمية بن أبي الصلت نفس الموقف العلمي الذي وقفته من شعر الجاهلين جميعاً)[٢٠]... (فأنا لا أقدس أحداً من الذين يعاصرونني ولا أبرئه من الكذب والانتحال، ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب فإذا تحدث إلي بشيء أو نقل لي عنه شيء، فأنا لا أقبل حتى أنقد وأتحرى وأحلل وأدقق في التحليل)[٢١]... (فأنا أبعد الناس عن الغلو وأشدهم بغضاً للإسراف، ويكفيني إذا أردت شيئاً أن أسميه باسمه، أو أدل عليه باللفظ الذي وضع له)[٢٢].

ولعل النصوص السالفة التي أوردناها تكشف عن مدى صدق نوايا الرجل ونزعته الإصلاحية ووجهته التجديدية. الأمر الذي سوف يعيننا على فهم الشروط التي وضعها، والقواعد التي استنها لتطبيق هذا المنهج.

فنجده يقرر أن هناك استثناءات لا يمكننا تطبيق هذا المنهج عليها، وثوابت لا يمكننا الشك فيها، وتتمثل هذه الاستثناءات في الحقائق الإيمانية.

أما الثوابت التي تقاس عليها المتغيرات فيمثلها القرآن الكريم. ويؤكد في الوقت نفسه أن من الشروط الأساسية للباحث أن يحرر عقله من اي سلطة دون سلطة العقل، وألا يقنع بأي حقيقة إلا إذا كانت واضحة ومتميزة. ويقول في ذلك: (فإذا أردت أن ادرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير، لأني لا أثق بما ينسب إليهم، وإنما أسلك إليها طريقاً أخرى، وأدرسها في نص لا سبيل إلى الشك في صحته، أدرسها في القرآن. فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي. ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه)[٢٣]... (القرآن وحده هو النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذي تلي فيه)[٢٤]... (أريد أن أقول إني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلاسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن اصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث... نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية

وما يضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح)[٢٥].

ولعل الذي يثير اللبس والغموض في هذه الشروط والاستثناءات تفسير موقفه من القرآن فهو يبدو ديكارتياً عندما استثنى الحقائق الدينية. ويبدو كذلك من المحافظين المجددين عندما جعل القرآن من الثوابت التي لا يمكن الشك فيها متكئاً في ذلك على الإيمان فحسب. فهو لم يقدم سواه مبرراً لعدم الشك فيه باعتباره نصاً عربياً قديماً.

ولعله أدرك ذلك فراح يوهمنا بأنه عقلاني محض يضحي بعصبيته القومية وبعاطفته الدينية من أجل الحقيقة، وأنه سبينوزياً في ديكارتيته*.

وإذا ما انتقلنا من حديثه عن منهجه إلى النتائج التي انتهى إليها فسوف نجدها في جملتها تدور في فلك بحثه التاريخي حول الشعر الجاهلي، غير أن طبيعة البحث اقتضته لمناقشة بعض الأمور الدينية، ومن أهم هذه النتائج التي تعنينا في هذا السياق:

١ ـ نزوعه إلى أن ورود اسمي نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل في التوراة والقرآن لا يكفي للتسليم بتلك العلاقة المختلقة بين القبائل العاربة والمستعربة. الأمر الذي يتبعه الشك في قصة هجرة إبراهيم وبناء الكعبة...

ويمكننا تأويل شك طه حسين في وجود هاتين الشخصيتين بأنه شك في سياق، وليس شكاً مطلقاً، أي أنه يقصد أن ما جاء عن نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل في التوراة والقرآن لا يكون حجة لمن زجوا باسميهما في قضية العاربة والمستعربة، وأنه لم يرد من ذلك إلا فصل الدين عن ميدان البحث العلمي، وهو في ذلك يطبق الشروط التي وضعها لنفسه، أضف إلى ذلك أنه لم يكذب القرآن، لأنه لو فعل لأوقع نفسه في تناقض، وذلك لأنه جعل القرآن من الثوابت التي يقاس عليها المتغيرات، وهو بطبيعة الحال لم يفعل، بل أبى أن يكون حديث التوراة والقرآن هو المصدر الأوحد لإثبات قضية غامضة لا حيلة للتحليل والتركيب فيها، ومن ثم يمكن الشك فيها، ويبدو ذلك في قوله: (للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة اسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة. ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود

* ويعني ذلك أنه طبق منهج باروخ سبينوزا (١٦٣٢ـ١٦٧٧) الذي اتخذ من المنهج الديكارتي سبيلاً لنقد كتب اللاهوت والاجتماع والسياسة، وذلك في كتابه «الرسالة اللاهوتية السياسية»، الذي نشره عام ١٦٧٠.

والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى)[٣٦]. (... وإذن فليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك، ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإينياس ابن بريام صاحب طروادة)[٣٧].

وحسبي أن أشير في هذا المقام إلى أن طه حسين لم يعدل عن رأيه هذا طيلة حياته إيماناً منه بأنه لم يجاوز الصواب في تفرقته بين الحقيقة الإيمانية والحقيقة العلمية، ويبدو ذلك بوضوح في حديثه عن نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل باعتبارهما من الحقائق القرآنية الإيمانية[٣٨].

٢ ـ وصفه الأحاديث المروية عن ابن عباس بأنها منتحلة. الأمر الذي ساقه للشك في علم الحديث، ويبرر هذا الانتحال بالخلافات السياسية التي أولت الرجال، ونسبت إلى الرسول ما لم يقله. ويقول في ذلك المضمار: (وأنت تعلم أن عبدالله بن عباس* كان له مولى أخذ عنه العلم ونقله إلى الناس، ودس على مولاه شيئاً كثيراً، هو عكرمة. وأنت تعلم أن إثبات هذا الحفظ الكثير لعبدالله بن عباس لم يكن يخلو من فائدة سياسية، لأن ابن عباس روى أشياء كثيرة، أو رويت عنه أشياء تنفع الشيعة، ولأن ابن عباس أجاب نافع الأزرق حين قال له: ما رأيت أحفظ منك يا ابن عباس، ويقوله: ما رأيت أحفظ من علي. وأنت تعلم أن هناك حديثاً ترويه الشيعة يجعل النبي مدينة العلم، ويجعل علياً بابها)[٣٩].

ولم تقف نقود طه حسين للحديث النبوي عند هذا الحد، بل نجده في مواضع عديدة في كتبه يمضي في شكه مبيناً أن الأحاديث لا يمكن وضعها في مرتبة القرآن، وذلك لما يشوبها من أهواء المتكلمين والساسة، ويستشهد على شكوكه بموقف عمر منها وتشدده مع رواتها، ورغم ذلك فهو لا ينكرها، ويجعل من القرآن الأصل الثابت الذي يجب أن تقاس عليه قبل تصديقها. وهو في ذلك ليس بمبتدع، بل مسايرٍ للإمام محمد عبده.

ويقول: (ونشأ القصاص الذين كانوا يجلسون لوعظ الناس مرغبين ومرهبين، فأكثروا من الحديث، وأضاف كثير منهم إلى النبي ما لم يقل، يرغبون في فضائل الأعمال، وينفرون من سيئاتها، ولا يجدون حرجاً في أن يضيفوا إلى النبي ما لم يقل، ما داموا لا يريدون إلا النصح للمسلمين... ثم نشأ الأشرار من المتكلفين وذوي النيات السيئة فأسرفوا في رواية الحديث... حتى نشأ عن المحدثين علم خاص بتصحيح

* عبدالله بن عباس (ت٦٨٧) هو ابن عم النبي، فقيه ومحدث ومفسر، ولقب بترجمان القرآن.

الحديث وعلى رغم هذا كله في ظل من الواجب على كل مسلم، حين يُروى له الحديث عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أن يحتاط قبل الأخذ به، وأن يعرضه على القرآن، فإن كان لا يناقض المألوف من سيرة النبي وعمله، أخذ به وإلا وقف فيه)[٢٠].

ويرى أن ما تواتر عن النبي من أمر العبادات (الصلاة والصوم والزكاة والحج) بمنأى عن أي شك لأنه يتواءم مع القرآن ومجمع عليه.

بيد أن الشك في رأيه يرجع إلى بعض الروايات التي تتناول أمور الترغيب والترهيب في الفضائل والشرور. ويقول: (فجملة الأصول وتفصيلها بمعزل عن الشك، وإنما يكثر الشك، ويختلف قوة وضعفاً في بعض الفروع، وفيما يتصل بالترغيب في الفضائل وفي التنفير من الشك)[٢١].

٣ ـ شكه ورفضه القصص الأسطورية التي شابت كتب السيرة والروايات التي تحدثت عن علامات النبوة والإرهاصات التي سبقت ولادة النبي، ويبرر ذلك بأنها تفتقر إلى السند التاريخي، وهو في ذلك أيضاً ليس بمبتدع فقد سبقه إليه الشيخ مصطفى عبدالرازق* الذي ذهب إلى أن سيرة النبي العظيم ليست محتاجة إلى نافلة من خيال المؤرخين، وأن هذه الإرهاصات ضرر بالدين والعلم معاً، لأنها تعلق بالأذهان، ويعتبرها العوام من الأمور المقدسة، وعندما يخطئها العلم يثورون عليه ويرمونه بالفساد، والعلم والدين بريئان من ذلك كله[٢٢].

ويقول طه حسين عن ذلك: (فكان هذا الانتحال في بعض أطواره يقصد به إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي، وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس. وأنت تستطيع أن تحمل على هذا كل ما يروى من هذا الشعر الذي قيل في الجاهلية ممهداً لبعثة النبي، وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التي تروى لتقنع العامة بأن علماء العرب وكهانهم، وأحبار اليهود ورهبان النصارى، كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي يخرج من قريش أو من مكة وفي سيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ والسير ضروب كثيرة من هذا النوع)[٢٣].

وحسبي أن أبين أن طه حسين لم يرغب عن هذا الاعتقاد على الرغم من إيراده بعض هذه الأقاصيص التي أنكرها في دراستيه: سيرة النبي «على هامش السيرة» و«مرآة الإسلام» فلم يهدف من إيرادها مداهنة الرأي العام، أو مصانعة خصومه، ولم

* صرح مصطفى عبدالرازق على صفحات السفور بشكه فيما جاء في كتب السيرة من أمر الإرهاصات التي سبقت ولادة النبي، وذلك في العدد ٢٨، ١٨ فبراير ١٩١٦.

يكن نكوصا في فكره، ولا نكوسا في آرائه. فقد صرح في مقدمة دراسته الأولى بأنه قد أوردها في سياق قصص يرمي إلى تسلية الناس وإسعادهم من جهة، ويساهم في الحبكة الفنية من جهة أخرى، واكتفى في دراسته الثانية بالإشارة إلى أن هذه القصص يوردها كما قرأها في كتب السيرة ويقول: (وأنا أعلم أن قوماً سيضيقون بهذا الكتاب، لأنهم محدثون يكبرون العقل، ولا يثقون إلا به، ولا يطمئنون إلا إليه، وهم لذلك يضيقون بكثير من الأخبار والأحاديث التي لا يسيغها العقل ولا يرضاها، وهم يشكون ويلحون في الشكوى حين يرون كلف الشعب بهذه الأخبار، وجده في طلبها، وحرصه على قراءتها والاستماع لها. وهم يجاهدون في صرف الشعب عن هذه الأخبار والأحاديث، واستنقاذه من سلطانها الخطر المفسد للعقول.

هؤلاء سيضيقون بهذا الكتاب بعض الشيء لأنهم سيقرؤون فيه طائفة من هذه الأخبار والأحاديث التي نصبوا أنفسهم لحربها ومحوها من نفوس الناس. وأحب أن يعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شيء، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل، وأن هذه الأخبار والأحاديث إذا لم يطمئن إليها العقل، ولم يرضها المنطق، ولم تستقم لها أساليب التفكير العلمي، فإن في قلوب الناس وشعورهم وعواطفهم وخيالهم وميلهم إلى السذاجة واستراحتهم إليها من جهد الحياة وعنائها، ما يحبب إليهم هذه الأخبار ويرغبهم فيها، ويدفعهم إلى أن يلتمسوا عندها الترفيه على النفس حين تشق عليهم الحياة. وفرق عظيم بين من يتحدث بهذه الأخبار إلى العقل على أنها حقائق يقرها العلم وتستقيم لها مناهج البحث، ومن يقدمها إلى القلب والشعور على أنها مثيرة لعواطف الخير، صارفة عن بواعث الشر، معينة على إنفاق الوقت واحتمال أثقال الحياة وتكاليف العيش. وأحب أن يعلم الناس أيضاً أني وسعت على نفسي في القصص ومنحتها من الحرية في رواية الأخبار واختراع الحديث ما لم اجد به بأساً إلا حين تتصل الأحاديث والأخبار بشخص النبي أو بنحو من أنحاء الدين)[٣٤].

ويعترف طه حسين في موضع آخر من مصنفاته المتأخرة أنه حاكى كتاب «على هامش الكتب القديمة» للمستشرق الفرنسي جول لوميتر، وذلك في صياغته لبعض الأقاصيص الفرعية التي وردت في مصنفه سالف الذكر.

ونجده يصرح في الوقت نفسه بمج طريقتي محمد حسين هيكل وعباس محمود العقاد في كتابة السيرة النبوية. فالأول عنده يركن إلى التلفيق بين الدين والعلم وذلك

بمصادرة الثاني لصالح الأول. أما كتابات العقاد فهي عنده مطبوعة بطابع صاحبها الفلسفي، ورؤيته الذاتية في تناول قصص الرجال وتقييم أفكارهم[٣٥].

٤ ـ اعتقاده بأن ما جاء في كتب المؤرخين عن نسب النبي ومكانة عشيرته وقبيلته ضرب من تعصب المؤرخين، وشيء من مغالاة القصاص للتعظيم من شأن النبي. وأن ما جاء في أخبارهم عن الديانة الحنيفية يمكن درجه في هذا السياق، وذلك لإثبات أن الإسلام له جذور عتيدة في شبه جزيرة العرب[٣٦].

وانتهى إلى أن علة ظنونه وأسباب شكوكه هي خلط المؤرخين في كتبهم بين العواطف الدينية والحقائق العلمية. الأمر الذي أساء ـ في رأيه ـ للدين والعلم معاً. وبين أن الإسلام ليس في حاجة إلى تلفيق لكي يكون أكمل الديانات، وأن النبي غني باصطفاء الله له، وشريف باضطلاعه بتبليغ رسالة ربه، ومن ثم لا يعوزه انتحال المنتحلين للرفعة من قدره.

ويرى أن أي محاولة للخلط بين الدين والعلم عن طريق التوفيق بينهما، أو مصادرة أحدهما لصالح الآخر سوف تنتهي إلى طمس الوقائع العلمية، وتزييف الحقائق الدينية، وجمود الفكر، وجنوح العقل. ويؤكد أن الفصل بين العواطف الدينية والأبحاث العلمية هو السبيل الأوحد الذي يضمن للدين والعلم بقاءهما دون نزاع أو عراك، ومن ثم ترقى الحضارات وتجدد الثقافات. ويقول في ذلك: (كان القدماء مسلمين مخلصين في حب الإسلام، فأخضعوا كل شيء لهذا الإسلام وحبهم إياه، ولم يعرضوا لمبحث علمي ولا لفصل من فصول الأدب أو لون من ألوان الفن إلا من حيث يؤيد الإسلام ويعزه ويعلي كلمته ـ فما لاءم مذهبهم هذا أخذوه، وما نافره انصرفوا عنه انصرافاً ـ أو كان القدماء غير مسلمين: يهوداً أو نصارى أو مجوساً أو ملحدين أو مسلمين في قلوبهم مرض وفي نفوسهم زيغ، فتأثروا في حياتهم العلمية بمثل ما تأثر به المسلمون الصادقون: تعصبوا على الإسلام ونحوا في بحثهم العلمي نحو الغض منه والتصغير من شأنه فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المقبلة. ولو أن القدماء استطاعوا أن يفرقوا بين عقولهم وقلوبهم، وأن يتناولوا العلم على نحو ما يتناوله المحدثون لا يتأثرون في ذلك بقومية ولا عصبية ولا دين ولا ما يتصل بهذا كله من الأهواء لتركوا لنا أدباً غير الأدب الذي تجده بين أيدينا)[٣٧]... (لنجتهد في أن ندرس الأدب العربي غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النعي عليه، ولا معنيين بالملاءمة بينه وبين نتائج البحث العلمي والأدبي، ولا وجلين حين

ينتهي بنا هذا إلى ما تأباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية. فإن نحن حررنا أنفسنا إلى هذا الحد فليس من شك في أننا سنصل ببحثنا العلمي إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء)[٣٨].

وقد قوبلت هذه الآراء بالنقد تارة والنقض تارة ثانية وبالطعن والتجريح والتسفيه من شأن صاحبها وتكفيره تارة ثالثة*[٣٩]. وسوف نحاول في السطور التالية عرض أهم النقود العلمية التي وجهت لمنهجه واستنتاجاته، وجانب من النقود والطعون مع تبرير أسبابها.

فقد ذهب محمد لطفي جمعة (١٨٨٦-١٩٥٣م) - في كتابه «الشهاب الراصد» الذي صدر عقب ظهور كتاب طه حسين عام ١٩٢٦م - إلى أن اتخاذ طه حسين من الشك الديكارتي منهجاً في نقده التاريخ الإسلامي بعامة، وتاريخ الأدب والشعر بخاصة لا مبرر له اللهم إلا ميله للشك في ذاته لأن ديكارت لم يكن أديباً ولم يعمل منهجه في هذين الميدانين،

وأنه مؤلف في الشعر الجاهلي من أنصار الشك المطلق وليس الشك المنهجي، وأنه لم يفهم شروط الشك الديكارتي التي تقضي باستثناء العقائد الدينية من الشك باعتبارها من أعلى مراتب اليقين. وأنه لم يضف جديداً بشكه في مصداقية الشعر الجاهلي. فطالما ردد ذلك العديد من النقاد في الشرق والغرب قدماء ومحدثين.

وأن تشكيكه في مكانة قريش وعلو عشيرة النبي وسمو نسبه مسألة مفضوحة، وأن رده على بعض المستشرقين الذين شككوا في مصداقية القرآن لم يكن بدافع الذود عن الإسلام باعتراف طه حسين نفسه، بل كان بدافع العلم كما يزعم[٤٠].

كما ذهب محمد فريد وجدي - في كتابه «نقد كتاب الشعر الجاهلي» الذي صدر في العام نفسه - إلى أن طه حسين قد جانب الصواب في إعلانه أن سبيله للوصول للحقيقة هو العزوف عن العصبية القومية والعاطفة الدينية انتصاراً للحقيقة العلمية، وكان من الأفضل أن يقول إنني سوف أنأى عن أي تعصب انتصاراً للمنهج القرآني الذي

---

* من أهم الدراسات التي تناولت كتاب في الشعر الجاهلي بالنقد والنقض.

كتاب «نقض كتاب الشعر الجاهلي» لمحمد الخضر حسين، و«محاضرات في بيان الأخطاء العلمية التاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الجاهلي» للشيخ محمد الخضري، وكتاب «نقض مطاعن في القرآن الكريم» لمحمد أحمد عرفة، ومقال «نظرت في كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي» بقلم الشيخ علام سلامة في السياسة الأسبوعية، ومقال «الشعر الجاهلي لطه حسين» لعبدالمتعال الصعيدي في الأهرام، ومقال «في الرد على الشعر الجاهلي» لعبدالقادر حمزة في البلاغ الأسبوعي[٣٩].

كفل حرية البحث العلمي لمن يطلب الحقيقة، ووضع منهج علمي لايدانيه منهج في دقته، وكان أحرص على الوصول للحقيقة من منهج ديكارت.

ويرى أن إنكاره لقصة إبراهيم وزعمه أنها من صنع اليهود، وأنها أكذوبة صدقها العرب، ادعاء غفل العديد من الحقائق، منها: أن العربي حريص كل الحرص على التثبت من نسبه، وأنه يفاخر دائماً بأصالة هذا النسب، ومن ثم ليس من اليسير على العرب أن ينسبوا أنفسهم لإبراهيم وهو عبراني، ولا يعقل أنهم يسلمون لليهود بهذه القصة، ويجعلون منهم آباء وأجداداً إلا إذا كانت حقيقة واقعة.

وأن القرآن ليس في حاجة لاختلاق قصة إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة ليقرب بين العرب واليهود، وليثبت أن محمدا من سلالة الأنبياء، وذلك لأن العرب كانوا لا يفاخرون بهذا النسب في جاهليتهم، ولا يرغبون في ديانة التوحيد التي دعا إليها إبراهيم وولده، الأمر الذي يسقط هذا الادعاء.

ويرى أن طلب طه حسين دليلا ماديا على وجود إبراهيم وإسماعيل دون القرآن طلب مشروع، ولا سيما أن الأبحاث التاريخية قد استقلت عن النصوص الدينية في إثبات الرجال، وذلك منذ ثلاثة قرون، ومن ثم فإن مطلبه مشروع في ميدان البحث العلمي، بيد أن تبريراته لإنكارهما لا تتفق مع البحث العلمي، وذلك لأن ما جاء في الأخبار عن صفاتهما وأحوالهما وأفعالهما لا يتعارض مع العقل من جهة، ولا مع الحقائق الجغرافية والتاريخية من جهة أخرى، فلا يعني أن قصور العلم في إثبات حقيقة ما يعني انتفاءها، بل يعني تعليق الحكم عليها.

وأن إنكار المؤرخين لشخصية سقراط لا يفضي أبداً إلى أن سقراط شخصية مختلقة[٤١].

وذهب محمد أحمد الغمراوي في كتابه «النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي» الذي صدر في العام ١٩٢٩م إلى أن شك طه حسين في الشعر الجاهلي ما هو إلا مسايرة لبعض المستشرقين من أمثال مرجليوث*.

وأنه اتخذ من المنهج الديكارتي مجرد شعار أو ستار مبهم ومستغلق على قرائه، وأنه لم يكلف نفسه العناء في شرح أبعاد هذا المنهج وقواعده ليفيد به من يطالعون كتابه.

كما أنه عجز عن تطبيق خطوات المنهج الديكارتي في بحثه فلم يبدأ بالبسيط في

* يقصد المستشرق الإنجليزي دافيد مرجليوث (١٨٥٨-١٩٤٠) الذي شكك في صحة الشعر الجاهلي، وله همز ولمز عن القرآن وذلك في كتابه «أصل الشعر العربي» لعام ١٩١١، و«أصول الشعر العربي الجاهلي» عام ١٩٢٥، و«نصوص القرآن» عام ١٩٢٥.

التحليل ولا في ترتيب الأفكار، ولم ينته إلى حقائق يقينية. وانتهى إلى أنه إذا كان المقصود من قول طه حسين باستبعاد العصبية القومية والعاطفة الدينية في ميدان البحث حتى لا يخفي الباحث بعض الحقائق العلمية محاباة، فقد أصاب. أما إذا كان قصده بأن الإلحاد شرط للوصول إلى الحقيقة العلمية، وأن الباحث المتدين المعتز بقوميته يجانب الصواب، تعصبا، فقد أخطأ وضل وأضل[٤٢].

وتنضوي هذه النقود في جملتها تحت راية المحافظين المستيرين الذين اضطلعوا بالدفاع عن التراث العربي الإسلامي عن طريق النقد العلمي والحوار الهادئ الذي يعول على العقل في حججه ودفوعه، وتفنيد آراء خصومه، وذلك بمنأى عن الأسلوب الخطابي، والدفاع العاطفي، وعنت النقض، وطعن الخصوم، وتكفيرهم، وغير ذلك من الأمور التي تنطوي عليها كتابات الاتجاهات الرجعية والمتعصبين وأرباب المعارك والخصومات الشخصية التي سوف نتناول جانباً منها في السطور التالية:

فقد تقدم الشيخ حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر ببلاغ للنائب العمومي يتهم فيه طه حسين بأن كتابه «في الشعر الجاهلي» تضمن طعوناً صريحة في القرآن، وأن مؤلفه قد اجترأ على الإسلام بنعته (التنزيل الحكيم) بالخرافة والكذب. وذلك في ٣٠ مايو عام ١٩٢٦. وجاء في تقرير لجنة كبار العلماء بالأزهر* أن طه حسين قد كفر بتكذيبه القرآن وتشكيكه في نسب النبي الشريف، ومن ثم فيجب على الحكومة إدانته وتقديمه للمحاكمة لاجترائه على دين الدولة الرسمي وهو الإسلام وذلك في ٥ يونيو عام ١٩٢٦[٤٣].

وذهب كل من شكيب أرسلان (١٨٧١-١٩٤٦)، والشيخ علام سلامة (١٨٧٨-١٩٣٧) المدرس بدار العلوم، وعبدالقادر حمزة (١٨٨٠-١٩٤١) رئيس تحرير البلاغ، والشيخ محمد الخضري حسين المدرس بالأزهر إلى أن طه حسين لم يهدف من كتابه إلا غواية الشباب وتضليلهم، وأنه لا يجيد الاستنباط ولا الاستدلال، وأنه عنيد مكابر أوقعه عناده في تناقض لا سبيل للخروج منه، وأنه عميل للمستشرقين الذين يتحينون الفرص للطعن في الإسلام خلال كتاباتهم عن التراث العربي الأمر الذي جعله عدواً للإسلام والمسلمين[٤٤].

وعلى هذا النحو جاء كتاب «تحت راية القرآن» لمصطفى صادق الرافعي الذي صدر

---

*تشكلت هذه اللجنة من الشيوخ: محمود الديناري وعبدالمعطي الشرشيمي ومحمد عبدالسلام القباني وعبد ربه مفتاح وعبدالحكم عطا ومحمد هلالي الابياري وعبدالرحمن المحلاوي ومحمد علي سلامة.

عام ١٩٢٦م، والذي رمى فيه طه حسين بالجبن والحمق والجهل، ونعت كتابه بأنه غاية الأغاليط والتناقض[٤٥].

وعلى مقربة من ذلك كتب محمد رشيد رضا على صفحات المنار ليخرج طه حسين من زمرة العلماء والأدباء والفلاسفة، وأن دراسته لتاريخ الشعر الجاهلي ما هي إلا ستار تخفى وراءه للنيل من الإسلام، ويدلل على ذلك بأن معظم الآراء التي جاءت فيه ما هي إلا أقوال منقولة عن كتاب «ذيل مقالة في الإسلام» لأحد المبشرين الطاعنين في الإسلام سمى نفسه هاشم العربي وقد طبعه بالعربية في إحدى المطابع المسيحية وتدعى النيل وذلك منذ عام ١٩١٦م[٤٦].

ولا يجد الباحث المدقق عناء في تبرير هاتيك الطعون فإن معظمها يرد إلى خصومات فكرية أو سياسية، والقليل منها يرد إلى خصومات شخصية.

فطعون الأزهريين لا ترجع إلى عصبيتهم الدينية فحسب، بل ترجع في المقام الأول لمقالات طه حسين النقضية لمناهجهم الدراسية وخصالهم الشخصية التي سطرها على صفحات الجريدة والسياسة منذ مطلع العقد الثاني من هذا القرن.

وترد خصومة عبدالقادر حمزة لطه حسين إلى خلافهما السياسي، فالأول كان لسان حزب الوفد، وكان الثاني زعيم أدباء حزب الأحرار الدستوريين. أما طعون صاحب السفور - أي مصطفى صادق الرافعي - فلم تكن إلا واحدة من معاركه التي كان يحمل فيها على خصومه، ويصفهم في سفافيده، ويضعهم على أتونه المستعر بالقدح والسباب فلا تخفى على أحد خصومتهما حول قضية القديم والجديد، وتاريخ الأدب العربي التي بدأت قبل ظهور كتابه بثلاث سنوات[٤٧].

أما حملة محمد رشيد رضا عليه فترجع إلى خصومة شخصية بدأت مع كتابة صاحب المنار مقالات عدة يمدح فيها نفسه، ويتغنى فيها بحلاوة وطلاوة أسلوبه، وجاء فيها (إن كل من قرأ النبذ التي كتبناها - أي التي كتبها رشيد - كاد لا يميز بينها وما فيها... من آيات القرآن... لولا الحفظ. أي أنه لا يفرق بين ما يكتب، وبين ما جاء في القرآن، إلا أن الناس يحفظون القرآن!).

فحمل عليه طه حسين وبين أن تظاهره بالتدين يخفي وراءه نفساً مفعمة بالغرور، وأن صحيفته ليست منبراً للذود عن الإسلام كما يزعم، بل هي اداته للشهرة والصيت، وكتب في ذلك قائلاً (أن وقد زعم رشيد أنه سامي ربه، وأتى بمثل كتابه، يظهر للناس أنه راغب في الدعوة إلى دين الله، أترى في القرآن مثل هذا السجع البارد... والانعكاس

الفاتر... والإضافات المتتابعة؟... ثم ألا تشعر بعد ذلك بالسرقة والاختلاس من ذلك الكتاب الذي تجاريه؟). ومن ثم فلم تكن طعون رشيد رضا إلا من باب الثأر وتصفية الحسابات[٤٨].

ولما كان الدفاع عن طه حسين وتبرئته أو اتهامه وإدانته ليس من أغراض هذه الدراسة فسوف نرغب عن مناقشة تلك النقود والطعون التي أوردناها إلى محاولة استنطاق كتابات طه حسين نفسه عن منهجه وأثر تطبيقه وأمر النقود التي وجهت إليه.

فقد اعترف مفكرنا بأن علة انتهاجه لمنهج الشك الديكارتي لا يرجع لكونه أفضل المناهج النقدية للتثبت من صحة المعارف وسلامة المعتقدات، بل ترجع إلى خصاله الشخصية والعقلية تلك التي لا تقنع إلا بالحقائق المثبتة بعد شك يزلزل أركانها.

فنراه يقول: (أكاد أعتقد أني لم أعرف مذهبي في الحياة إلا شيئاً فشيئاً لأن هذا المذهب نفسه لم يتكون إلا قليلاً قليلاً. فرضته علي ظروف الحياة، وهي التي استخرجته من أعماق طبيعتي استخراجاً بعد أن كان كامناً فيها كمون النار في العود... وأول ما استكشفت من هذا المذهب خصلة أرى أنها قد صحبتني منذ الصبا وهي الظمأ الشديد إلى المعرفة... وهنا ظهرت خصلة ثانية من هذه الخصال التي ألفت مذهبي في الحياة وهي الصبر والمغالبة واحتمال المكروه ما وسعني احتماله... وإذا بخصلة ثالثة من مذهبي في الحياة وهي خصلة التصميم على اقتحام العقبات التي تعترض سبيلي إلى العلم مهما تكن أو أموت دونها... وكذلك رأيتني أخاصم في السياسة وأخاصم في الإصلاح الاجتماعي وأخاصم في تجديد العقل المصري، وتغيير منهجه في البحث والدرس، وأخاصم في نقل المناهج الغربية الحديثة لأفرضها على دراسة الأدب والتاريخ في مصر... وهنا تظهر الخصلة الأخيرة التي عرفتها من مذهبي في الحياة إلى الآن وهي حبي لأن أرى الناس جميعاً مثلي في الشوق إلى العلم، والاستزادة منه والوصول إليه دون أن يجدوا مثل ما وجدت من المشقة، ودون أن يمتحنوا بمثل ما امتحنت به من ضروب العناء... حقق لي هذا المذهب في الحياة ما يطمح إليه الناس من السعادة التي تنعم بها النفس ومن الغبطة التي يطمئن إليها القلب والرضا الذي يرتاح إليه الضمير. هيهات أن هذه السعادة لم تقدر لمثلي في الحياة، وكيف السبيل إلى السعادة والغبطة والرضا وأنا لم أبلغ شيئاً إلا طمحت إلى شيء آخر أبعد منه منالاً، ولم أحقق أملاً لنفسي وللناس إلا دفعت إلى أمل هو أشق منه تحقيقاً)[٤٩].

ذلك فضلاً عن تصريحه بافتتانه بأبحاث المؤرخين[٥٠] الغربيين، وقادة الفكر من

الفلاسفة والمصلحين[٥١] الذين يشقون عصا الطاعة، ويرغبون عن المألوف ممتطين جياداً جامحة طلباً للحقيقة فتذاع أسماؤهم وينالون من الشهرة والإعجاب ما ينال الأبطال في الوغى وميادين القتال.

أما عن تأثر آرائه بتشكيك المستشرقين فنجده يعترف في مواضع مختلفة من كتاباته بمسئوليته الكاملة عن استنتاجاته بشأن قصة نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل مؤكداً أن هذه الاستنتاجات مثبته على فروض افترضها هو، وإن تشابهت مع بعض كتب المبشرين. فيقول: (فرض فرضته أنا دون أن أطلع عليه في كتاب آخر، وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المبشرين، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابي)[٥٢].

ونراه يفصح في مواضع أخرى عن تأثره ببعض المستشرقين الذين تتلمذ على يديهم وأخذ عنهم بعض الطرائق في دراسة التاريخ العربي من أمثال المستشرقين الإيطاليين أينانسيو جويدي، وجيراردو ميلوني، ودافيد سنتلانا، والمستشرق الالماني كارلو الفونسو نالينو: (إن نالينو هو الذي علمنا ما هو تاريخ الأدب، وكيف نقيم الأسلوب، ونصنف المدرسة الأدبية أو المؤلف وما إلى ذلك، وكان نالينو هو الذي علمنا كيف نشأ الأدب العربي، وكيف تطور، وما هي العلاقات التي قامت منذ القرون الأولى بين الأدب والسياسة، وبين الأدب والبيئة)[٥٣].

أما المسألة التي شغلت حيزاً كبيراً من كتابات طه حسين فهي حرصه على تبرئة نفسه من تهمة الإلحاد التي وجهها خصومه إليه، وتوضيح غرضه من دراسته للشعر العربي في الجاهلية. وتشهد النصوص التي سوف نسوقها على صدق إيمان الرجل من جهة، وان كتاباته اللاحقة على كتابه المذكور (في الشعر الجاهلي) لم تكن لوناً من الوان التقية أو مداهنة الحكام أو مصانعة الراي العام واسترضاء الجمهور من جهة أخرى.

فنجده يسر لأستاذه أحمد لطفي السيد ـ في خطاب له ـ بحقيقة الأمر مؤكداً له صدق إيمانه وسلامة قصده ومقصده.

(كثر اللغط حول الكتاب الذي أصدرته منذ حين باسم (في الشعر الجاهلي) وقيل إني تعمدت فيه إهانة الدين والخروج عليه، واني أعلن الإلحاد في الجامعة، وأنا أؤكد لعزتكم أني لم أرد إهانة الدين ولم أخرج عليه. وما كان لي أن افعل ذلك وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر. وأنا الذي جاهد ما استطاع في تقوية التعليم الديني في وزارة المعارف حين كلفت بالعمل في لجنة هذا التعليم)[٥٤].

ويقول في موضع آخر باللغة الفرنسية بمنأى عن خصومه ونقاده: (ثم كان الحدث الثاني وهو نشر الكتاب الذي ألفته عن الشعر الجاهلي، والذي أنكرت فيه صحة الأكثرية المطلقة من هذا الشعر. وكان ذلك لسبب بسيط هو أن كل ما أتانا من الجاهلية قد نقل عن طريق الرواية الشفهية، وأن كثيراً من الأبيات التي تنسب إلى هذا الشاعر أو ذاك من شعراء الجاهلية تطابق أكثر مما ينبغي بعض عبارات القرآن. ومن ثم كان الاتجاه إلى تفسير هذه العبارات أو على الأقل إثبات امتيازها من حيث الفصاحة بالاستناد إلى ذلك التطابق. ولذلك انتهت إلى رفض قدر كبير من هذا الشعر الذي وضع - حسبما رأيت - في وقت متأخر من القرن الثاني للهجرة، لأسباب مختلفة. وفي إطار ذلك المسعى شككت في بعض المعتقدات التي لا تمس الدين، وإن كانت قد ذكرت في القرآن أو في الأحاديث النبوية وكانت الصدمة قاسية والاستنكار واسع النطاق)[55].

وإذا ما انتقلنا إلى مسألة إكباره للقرآن، ومدى حبه له وتصديقه لآياته فسوف نجد من كتاباته ما يخرس خصومه الذين اتهموه بالإلحاد، وما يحير بعض الباحثين الذين وصفوه بأنه مفكر تنويري لا لشيء إلا لاعتقادهم بأنه من الذين تطاولوا على النص القرآني. فمن أقواله في آخر كُتبه وهو «مرآة الإسلام»: (إن القرآن قد وصل إلينا متواتراً مجمعاً عليه من أجيال المسلمين منذ حياة النبي حتى الآن وإلى آخر الدهر ما بقي في الأرض مسلمون. تتوارثه الأجيال كما تلاه النبي، وكما كتبه عنه كتاب الوحي، وكما جمع أيام أبي بكر، وكما نسخ من المصاحف أيام عثمان... على هذا كله ظل القرآن كما هو، لم يختلف المسلمون في نصه فهو باق على الدهر لم يضره أن يختلف المسلمون في فهم نصوصه وفي تأويلها)[56].

وإذا أنصتنا له في وصف حاله في مؤتمرات المستشرقين عن الإسلام فإننا نجد نبراته تؤكد صدق عاطفته الدينية كاشفة معدنه الأزهري القُح، ومعلنة انضواءه تحت لواء الدعاة المستبرين.

وها هي كلماته (ففزعت إلى القرآن الكريم الذي اصطحبه دائماً، وأخذت أقرأ فيه قراءة متصلة كلما استطعت الخلوة إلى نفسي وإلى صاحبي، ولا سيما حين يقبل الليل. وجاءت الساعة الموعودة، فرقيت منبر القوم، وأنا في شيء من الذهول، لا أعرف كيف أصفه، ثم أخذت أتحدث وأنا لا أكاد أعي ما أقول... ولكنني رأيتني أتحدث عن الصلة بين الإسلام والسلام، وأؤكد أن اسم الإسلام مشتق من السلم، وأن المسلم في القرآن هو الذي يسلم قلبه ووجهه لله، وأن المسلم في حديث النبي صلى الله عليه وسلم هو

من سلم الناس من لسانه ويده، وأن إبراهيم أبا الأديان السماوية قد جاء ربه بقلب سليم، وقد أسلم وجهه لله حنيفاً، فالمسلمون أهل سلام)[٥٧].

ونخلص مما تقدم بأن موقف طه حسين من إشكالية العلاقة بين الدين والعلم كان موقف المجدد المستنير، ويتضح ذلك جلياً من المقدمات التي حمل عليها نتائجه، ومن منهجه المنصب على دراسة تاريخ الأدب، الأمر الذي يؤكد أن تناوله لهذه الإشكالية ومعالجته لها كان تناولاً عرضيا في سياق بحث علمي.

ولعل النصوص التي أوردناها تكشف خطأ الذين ساووا بين وجهة طه حسين ووجهة سلامة موسى وإسماعيل أدهم ومحمود عزمي وإسماعيل مظهر وغيرهم من المفكرين العلمانيين الذين انصبت كتاباتهم حول مناقشة قضايا الدين والعلم باعتبارها القاعدة الأساسية الأولى التي سوف تقام عليها جل أفكارهم، وتخطئ كذلك أولئك الذين جعلوا منه فيلسوفاً تنويرياً مثل ڤولتير، وديدرو، وهولباخ، وغيرهم من التنويريين الذين حملوا معاول النقض تجاه الموروث بعامة والدين بخاصة، ممتطين أفراس العقل صوب آفاق المستقبل في رحلتهم إلى التقدم، غير عابئين في نقوضهم بالثوابت من المعتقدات أو المعارف.

فإذا كان المقصود من التنوير هو الاجتراء على الدين أو عزله أو مصادرته أو هدمه فلم يكن طه حسين تنويرياً قط، وحسبنا قوله في حديث له بعد أكثر من أربعين عاماً من محنة الشعر الجاهلي: (قلت لطه حسين: الآن (١٩٧٠) مضت سنوات طويلة على تلك الأزمة، وأريد أن أسألك بصراحة: هل جاء في نيتك - في أثناء تأليف الكتاب - أن تشكك في الإسلام أو تمسه؟. لم يرد في ذهني شيء من هذا مطلقاً. ولقد أثبت للنيابة حينما حققت معي أنني لم أقصد قط المساس بالدين)[٥٨].

أما إذا كان المقصود من التنوير هو الدفاع عن حرية الفكر والدرس والبوح في شتى أمور الحياة فاللهم نعم، فعميد الأدب العربي كان في طليعة المجددين المستنيرين الذين دافعوا عن الحرية بكل صورها فهو القائل: (إن الحرية ضرورية لأي أمة تريد أن تنهض وتعوض ما فاتها. إن الحرية شرط أساسي للفكر، مثلما هي شرط ضروري للأدب والعلم والفلسفة والفن)[٥٩].

ومن المؤسف في أيامنا هذه أن نجد من اضطلعوا بتربية الرأي العام وتوجيهه لا يفرقون بين المجددين والمجترئين، وبين المستنيرين والاستشاريين. فتراهم يساوون بين طه حسين وبين من هم دونه من الأقزام والمعاقين من دعاة الشهرة.

فلم يكن طه حسين إلا فارساً في ميدان الأدب، والفكر، والسياسة، والتعليم. ولكل فارس كبوة. والعيب كل العيب على أولئك الذين حاولوا السير في دربه، وهم أبعد الناس عن الفروسية لا يمتطون إلا الأتن، ولا يتسيفون إلا بالسيوف الخشبية. أولئك الذين راحوا بعد رغائهم يلعنون العصر، وينعون حرية الفكر في مصر لا يطمعون من ذلك كله إلا التعملق في زمن الأقزام.

طه حسين
وقضايا الدين والعلم

لم يتعرض طه حسين لقضايا الدين والعلم تعرضاً مباشراً - كما أشرنا من قبل - بل تناولها في معرض حديثه عن التاريخ الإسلامي ومراحل تطوره ومناقشته مقومات الحضارة الإسلامية وأسباب انزوائها بعد هيمنتها وظهورها. وكذا أثناء تحليله للبنية الثقافية المصرية، وتخطيطه لسبل إصلاحها، واستشرافه لمستقبلها. ومن أهم هذه القضايا: (ثنائية الدين والعلم في الفكر الإنساني - الإعجاز العلمي للقرآن - الدين والتعليم - الدين والسياسية - الإخوان المسلمون والإرهاب).

وسوف نتناول كلاً منها على حدة للكشف عن مدى اتساق آرائه مع سابقتها ولا سيما في طور الاكتمال ورسوخ المذهب، وهي آخر مراحل تطور فكره.

١ - ثنائية العلاقة بين الدين والعلم

حرص طه حسين في كتاباته المتفرقة - عن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم - على الثنائية التي تجمع بينهما.

فالدين والعلم عنده صنوان لا غنى لأحدهما عن الآخر لإسعاد البشرية، ومن ثم فقد رفض كل الحيل التي احتالها المفكرون للتوفيق بينهما، أو مصادرة أحدهما لحساب الآخر، أو استبعاد أي منهما.

فعزف عن نهج جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد فريد وجدي وغيرهم من الذين حاولوا فض النزاع بين النقل والعقل، والقضاء على ثنائية الفكر، وذلك عن طريق التوفيق بين الحقائق الإيمانية والمعارف العلمية والمناهج الفلسفية[١٠].

كما رغب عن محاولة إسماعيل مظهر لمصادرة الدين لصالح العلم، وذلك في دورنة

الإسلام إذ دعا لتأويل آيات القرآن تأويلاً يتفق مع نظرية داروين،[٦١] ومع كذلك دعوة سلامة موسى وإسماعيل أدهم لهدم الأديان بحجة أنها ثقافات غيبية بائدة[٦٢].

فذهب إلى أن ثنائية الدين والعلم عريقة في تاريخ الفكر الإنساني، وأن صراعيهما أمر محتوم ما دام هناك نص لاهوتي يفرض على العقول، وسلطة كهنوتية تقوم بمصادرة أي فكر يخالف ما يقدسون، وما دام الجمهور يكره أن يغير ما ألفه بالعادة وطول العشرة من قيمه وعاداته الموروثة، بل ويكفر من يخرج عليها من الفلاسفة والعلماء بحجة أنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من الملة والدين.

كما أكد أن الخصومة القائمة بين الدين والعلم لا ترجع إلى خلل في جوهريهما المتباينين فالدين والعلم في رأيه لا يسعيان إلى التصارع، ولا يريد أحدهما أن يتخلص من الآخر ليسود الحياة دون صاحبه، بل على العكس من ذلك تماماً. فإن الأديان جميعها عنده بريئة من دماء الفلاسفة والعلماء، التي أهدرت باسميهما، وكذلك العلم فجوهره طاهر من أي ضغينة أو حقد على الأديان، كما أنه غير مسؤول عن الآثام التي ارتكبت وما زالت ترتكب باسمه.

بينما يرد هذه السقطات إلى السياسة التي لعبت بنواصي رجالات الدين، والعلماء، والفلاسفة على حد سواء، ونزعت من عقولهم التريث والتسامح، وغرست بدلاً منهما جذور الاندفاع والتعصب ويبدو ذلك في تنكيل الكنيسة بمخالفيها، واضطهاد بعض الخلفاء المسلمين للفلاسفة وأصحاب الرأي من الذين لم يحمدوا سياستهم، ونقض بعض الفلاسفة وعلماء الدين باعتباره السلطة التي سجنت العقل وقيدت البحث العلمي قديما، ولا سيما فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر الذين طعنوا الدين انتصاراً لحرية الفكر، ويرى أن السبيل الأوحد لمعالجة ما أفسدته السياسة هو عدم الخلط بينهما، وأن ينسى كل منهما الآخر.

وانتهى إلى أن الإسلام يعد بلا منازع الدين الذي لا تتعارض نصوصه مع العقل، ولا يقيد قرآنه الفلسفة ولا العلم. ويقول في ذلك: (والحق أن هذه الخصومة بين الدين والعلم ـ كما قلت في غير هذا الموضع ـ قديمة يرجع عهدها إلى أول الحياة العقلية الفلسفية. والحق أيضاً أن هذه الخصومة بين العلم والدين ستظل قوية متصلة ما قام العلم، وما قام الدين، لأن الخلاف بينهما ـ كما سترى ـ أساس جوهري لا سبيل إلى إزالته ولا إلى تخفيفه إلا إذا استطاع كل واحد منهما أن ينسى صاحبه نسياناً تاماً، ويعرض عنه إعراضاً مطلقاً)[٦٣].

(وإذا لم يكن للدين لاهوت يفرضه على الناس فرضاً، وإذا لم يكن للدين هيئة قسيسين أو كهنة يحتكرون حمايته والقيام عليه. فخليق بهذا الدين أن يكون قليل الحظ من التعصب والجمود، وخليق بهذا الدين أن يكون قليل الحظ في مصادرة العقل ومخاصمة الرأي والوقوف في سبيل التطور والرقي)(٦٤). (وليس في طبيعة الإسلام ولا في طبيعة المسيحية ما يدعو إلى الاضطهاد، ولا إلى محاربة الجديد، ولا إلى مناهضة حرية الرأي، ولك أن تقرأ القرآن والأناجيل وتمعن في القراءة، ولك أن تبحث وتمعن في البحث، فلن تجد نصاً أو شبه نص ينكر التجديد، ويدعو إلى مناهضته، أو يأخذ العقول بالجمود، ويحظر عليها حرية الرأي قليلاً أو كثيراً... ولولا أن السياسة تريد أن تتخذ ما تستطيع من الطرق والوسائل لتتسلط على نفوس الناس وتتملق عواطف السواد لما قتل الأثينيون سقراط، ولما حاول اليهود صلب المسيح، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى، ولما أخرجت قريش محمد وأصحابه من ديارهم، ولما عذب ابن رشد وجليلي، ولما حرق من حرق وشرد من شرد من العلماء والمفكرين. وشيء آخر لا بد من إثباته لنكون منصفين، وهو أن تبعات المسيحيين أثقل من تبعات المسلمين في مناهضة العلم ومحاربة حرية الرأي، فأنت تستطيع أن تعد العلماء والمفكرين الذين أوذوا في البلاد الإسلامية، وأنت تستطيع أن تلاحظ أنهم قليلون جداً، وأن تلاحظ أيضاً أنهم لم يلقوا من الأذى إلا قليلاً، ولكنك تستطيع أن تعد العلماء والمفكرين الذين أوذوا في ظل المسيحية، فستراهم كثيرين جداً، وسترى أنهم لقوا من الأذى ألواناً منكرة أخفها السجن، وأقساها الموت والعذاب بين هذين اللونين. ومصدر هذا أن الإسلام حر طليق ليس له ما للمسيحية من الاكليروس والكنيسة المنظمة، وأن الإسلام حر طليق أيضاً لا يأخذ العقل الإنساني بما لا يطيق، ولا يكرهه على الإيمان بما لا يفهم، ولا يضع أمامه الأسرار التي يجب أن يقبلها دون روية أو تفكير. ومصدر ذلك أيضاً أن الإسلام حر طليق لم يجعل للحكومة على الناس سبيلاً فيما يفكرون ويرون، وإنما اتخذ هذه القاعدة السمحة أساساً لسياسته بإزاء حرية الرأي: «لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي»)(٦٥).

(ولكن هناك حقيقة واقعة لا تقبل الشك، وهي أن العقل الأوروبي تطور في هذا العصر تطوراً شديداً غريباً فنصب الحرب لهذين الحليفين اللذين أذلاه حيناً وهما السياسة الملكية والكنيسة الكاثوليكية، نصب الحرب لهذين الحليفين واعتز في حربه هذه بالعلم والفلسفة، وظل يجاهد حتى كانت الثورة الفرنسية، وهنا انعكست الآية، وأثم

العلم والفلسفة، أو قل إنه أثم أصحاب العلم والفلسفة، كما أثم أصحاب الدين من قبل، فاضطهد الدين اضطهاداً شديداً ولقي رجال الدين ضروباً من المحن والفتن، وكان الذين يفتنون رجال الدين ويمتحنونهم هم أولئك الذين كانوا متأثرين بفلسفة فولتير، ومونتسكيو، وجان جاك روسو، وديدرو، وغيرهم. وكان قوام هذه الفلسفة من الوجهة العملية والنظرية إنما هو الدعوة إلى حرية الرأي وإلى التسامح. فما بال هذه الفلسفة التي كانت تدعو إلى الحرية والتسامح قد استحالت عدواً للحرية والتسامح. أما الفلسفة نفسها فلم تتغير، ولم تنكر الحرية، ولم تنصب لها الحرب، وإنما ذنبها وإثمها أنها ظفرت بعد الثورة الفرنسية بالمكانة السياسية الرسمية فطغت أو طغى أصحابها، وأسرفوا في الطغيان، أمرها من ذلك كأمر المسيحية»[66].

وذهب إلى أن من الأمور العسيرة الجمع بين الدين والعلم في سياق معرفي واحد، وذلك لأن الحقائق الدينية تختلف تماماً عن الحقائق العلمية، وإن تشابهت أو تآلفت في بعض الأحايين وذلك لأن الأولى ثابتة وتستمد قوتها من الإيمان بها، وشاملة تحوي فصل الخطاب في كل شتيت من شتى أمور الحياة، وأن الخروج عليها أو تكذيبها من المنكرات التي تستلزم الردع والعقاب.

بينما الحقائق العلمية متغيرة وتستمد قوتها من الواقع والتجربة الحسية، وهي جزئية في نتائجها وأحكامها، والمزوف عنها وتقدمها ونقدها أو نقضها أمر متاح ما دام الناقد أو الناقض يتخذ من الاستقراء والمنهج التجريبي سنداً له[67].

الأمر الذي يؤكد أن التوفيق بينهما من الأمور التي تقتضي تنازل أحدهما عن هويته ومشخصاتها لاسترضاء الآخر. فالدين يتحرج من إقرار أو تصديق بعض النظريات العلمية التي تخالف نصوصه ولو في الظاهر، والعلم لم يستطع البرهنة على وجود الوحي ونبوة الأنبياء: (وإذن فليس من الحق في شيء أن يقال إن العلم والدين متفقان. كلا ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها)[68].

ويرى أن التوفيق بينهما ليس أكثر خطراً من تصارعهما، وذلك لأن الفلسفات الوضعية الحديثة تستبيح لنفسها نقد الأديان باعتبارها ظاهرة اجتماعية أو موروثاً ثقافياً شأن اللغة والعادات والتقاليد. فإذا أبحنا للدين نقد العلم فإننا في الوقت نفسه نعطي هذا الحق للفلسفة، ومن ثم الأمر الذي يقضي حتماً بمصرع أحدهما على يد الآخر (إذن فمن الصدق النصح لرجال الدين ورجال العلم ولجمهور الناس أن يقال لهم

الحق، وأن توضع لهم المسألة وضعها الصحيح، وهو أن الدين في ناحية والعلم في ناحية أخرى، وأن ليس إلى التقائهما من سبيل. ومن زعم للناس غير هذا فهو إما خادع أو مخدوع)[69].

وذهب إلى أن الذين يخاصمون العلم ويعادونه زوداً عن دينهم أو انتصاراً لإيمانهم هم أبعد الناس عن فهم جوهر العقيدة الإسلامية التي رغبت الناس في التعلم والتعقل، ورغبتهم عن الجمود والتعصب، وأنه لا خوف على الإسلام ولا المسيحية في مصر، وأن المصريين دون غيرهم مجبولون على التدين، ولا سبيل لتوليتهم وصرفهم عما فطروا عليه[70].

ويبين أن التربية والتنشئة الدينية والتعليم الحر الراقي أفضل السبل لتعويد النشء على أدب الحوار وأصول النقد. الأمر الذي ينأى بهم عن التطرف في الحكم فلا يتعصبون ولا يلحدون.

كما أكد أن الحوار بين المستنيرين من المتدينين والعلماء والفلاسفة من الأمور التي تضمن بقاء التصالح والوئام بين ما نقدسه وما نعلمه، وتساعدنا على حل مشكلاتنا، وتمكننا من استشراف المستقبل[71].

وصفوة القول ان طه حسين رفض معظم الصيغ التلفيقية المطروحة تجاه هذه الإشكالية (أومن كي أعقل) (أعقل كي أومن) (أومن كي أعقل وأعقل كي أومن) (أعقل ما أعلم ولا أومن بسوى العقل) (أومن كي أومن فأزداد إيماناً). فقد رغب عنها جميعاً، ونزع إلى أنه في طريق الإيمان يستبعد العقل، وفي طريق العلم يستبعد الدين (أومن إن خالفت العقل وأعقل وإن خالفت الدين).

ويخالف في هذا الرأي صديقيه محمد حسين هيكل[72] ومصطفى عبدالرازق[73] اللذين ردا الخلاف بين الدين والعلم إلى سلوك رجالاتهما، إيماناً منهما بأن التوفيق بينهما - أي الدين والعلم - في الأسس والمبادئ أمر مكفول، ولا سيما في الإسلام مستندين في ذلك إلى معقولية الشريعة القرآنية التي طالما أكد عليها طه حسين نفسه، وهو في الوقت نفسه يتفق معهما في أن الغيبيات إيمانية ولا دور للعلم في إثباتها، وأن نتائج العلم وضعية ينبغي على الدين أن يقف منها موقف المحايد فلا يؤيدها بالتأويل ولا يعاديها بظاهر النص.

ويقول مبرراً هذا الموقف: (وإذن فلا قدم على ما أريد، وأعلن قبل كل شيء إلى صاحب الفضيلة مولانا الأكبر شيخ الجامع الأزهر، ومن يليه من رجال الدين أني مثلهم

مسلم أومن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، كما أعلنت من قبل حين سخطوا على كتاب الشعر الجاهلي. والفرق بيني وبين الشيوخ أني مسلم حقاً أفهم الإسلام على وجه، وآتي من الأمر ما يبيح لي الإسلام أن آتي في غير حرج ولا جناح، وأعلم أن الإسلام لم يغل العقل الإنساني، ولم يحل بينه وبين التفكير الحر ولم يلزمه أن يعيش في القرن الرابع عشر كما كان يعيش أهل القرن الثامن أو التاسع، ولم يأخذه بطاعة الشيوخ ولا غير الشيوخ من هذه الهيئات والبيئات التي يعرفها النصارى ويبرأ منها المسلمون حقاً. والفرق بيني وبينهم أيضاً أني أعلن في صراحة ووضوح أن العلم شيء والدين شيء آخر، وأن منفعة العلم والدين في أن يتحقق بينهما هذا الانفصال حتى لا يعدو أحدهما على الآخر، وحتى لا ينشأ من هذا العدوان في الشرق الإسلامي مثل ما نشأ في الغرب المسيحي)... (وإذا كان الأمر كذلك فاي موقف ينبغي أن نقفه من هذه الخصومة بين العلم والدين؟ فنحن سواء أصعدنا أم هبطنا وسواء أرضينا أم كرهنا محتاجون إلى العلم والدين معاً، وإذا لم يمكن أن نوفق بينهما هذا النحو من التوفيق الذي حاوله الغزالي وابن رشد ومحمد عبده فلم يظفروا منه بشيء فلا بد لنا من أن نهيئ أنفسنا لاحتمالها جميعاً على ما بينها من تناقض وخلاف. ولست أرى ذلك عسيراً ولا شاقاً، فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلاً أن يجد في نفسه شخصيتين ممتازتين أحدهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس، وتهدم اليوم ما بنيته أمس، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن وترضى وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل. وكلتا الشخصيين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما. فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الثانية مؤمنة ديانة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى)... (وخلاصة الأمر أن الخصومة بين العلم والدين واقعة لا شك فيها. عرفت منذ بدأ العلم يوجد حقاً، بل منذ بدأت الفلسفة توجد في القرن الخامس قبل المسيح، وستستمر ونحن مخيرون بين مواقف نقفها بإزاء هذه الخصومة. فهناك الملحدون الذين يريحون أنفسهم بإنكار الدين جملة. وهناك الناسكون الذين يريحون أنفسهم بإنكار العلم جملة، وهناك المتأولون الذين ينافقون للعلم كما ينافقون للدين. ولست أحب لنفسي واحداً من هذه المواقف، وإنما أحب لها هذا الموقف الرابع الذي يمكنني من أن أحيا حياة نفسية صالحة خصبة فيها طمأنينة إلى الدين، وطموح إلى المثل الأعلى، ويمكنني في الوقت نفسه من أن أحيا حياة عقلية عاملة خصبة منتجة: يمكنني من أن أرضي العقل وأرضي الضمير دون أن أفسد بأحدهما خط الآخر

من الحياة(٧٤).

وعندي أن موقف طه حسين السالف من هذه القضية يكشف لنا عن ثقافته الموسوعية، وقدرته على تأليف الأفكار وإعادة صياغتها في سياق جديد من جهة، ويبين لنا مدى تأثره بابن خلدون وفلسفته الاجتماعية ووليام أوكامي والنظرية الاسمية، ذلك فضلاً عن أقطاب الليبرالية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر فلاسفة المنفعة العامة من جهة ثانية، ويعلن بوضوح عن رسوخ جبلته الإيمانية التي ترد إلى تنشئته وأصول ثقافته من جهة ثالثة.

وليس هناك من شك في أن موقفه من ثنائية الدين والعلم لا تخلو من مواطن الطرافة والابتكار فهو لم يكن سانتسيمونياً كما راق لبعض الباحثين، ويبدو ذلك في رفضه مصادرة الدين لصالح العلم أو الفلسفة، وفي عدم إقراره سلطة العلم على شتى أمور الحياة بما في ذلك الدين، وكذا رفضه ما يسمى العلم الكلي والدين الوضعي الذي يعده سان سيمون آخر مراحل تطور الفكر الإنساني، ولم يكن علمانياً تنويرياً، ويتضح ذلك من عزوفه عن نقد الدين ودرجه ضمن موضوعات التراث الغيبي التي يجب التخلص منها انتصاراً للعقل والعلم.

فقد قدم لنا حلاً مبتكراً يضمن لكل من الدين والعلم البقاء بلا صراع أو عراك ألا وهو التواؤم مع الثقافة السائدة التي لا تسعى من التصدي للقضايا والمشكلات إلا للفصل فيها والتغلب عليها لصالح المجموع.

٢ ـ الإعجاز العلمي للقرآن

ذهب إلى أن جهود الإمام محمد عبده وتلاميذه ومن نحا نحوه من الذين أرادوا إثبات احتواء القرآن على النظريات العلمية الحديثة مدفوعين بحرارة الإيمان لا طائل منها ولا نصيب لها من الصحة لأنها تكلف النص ما لا يحتمل، ومن ثم يخطئ محمد رشيد رضا، وطنطاوي جوهري (١٨٧٠-١٩٣٩)، ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم من الذين حاولوا استخراج النظريات العلمية الحديثة من آيات القرآن. وحجته في رفض مثل هاتيك الكتابات أنها لا تخلو من التحايل، وتحميل النص ما لا يحتمل، ذلك فضلاً عن جهل أصحابها بطبيعة النظريات والعلوم التي يريدون ربطها بالنص القرآني، وانطلاقاً من مجّه عملية التوفيق يؤكد خطورة مثل ذلك الصنيع، ويبين أن ربط الثابت بالمتغير أمر غير جائز، ومن ثم فإن تأويل النصوص القرآنية المقدسة الثابتة بنظريات علمية

متغيرة يدفع الناس للتشكيك في قداسة الآيات إذا ما نقض العلم نفسه، وتعرضه من وجهة ثانية إلى رفض العلم ومعاداته لمخالفته ما يسمى بالنظريات العلمية القرآنية. فالتأويل العلمي إذا خطر على الدين والعلم معاً.

ويقول في ذلك: (كنت أقرأ في أعداد السياسة الأخيرة محاضرة لصاحب الفضيلة أستاذنا الجليل الشيخ محمد بخيت في الرد على رينان فرأيته يبذل كل ما يستطيع من قوة وجهد، وينفق علمه الواسع العميق ليثبت أن الإسلام دين العلم، بل ليثبت شيئاً آخر غير هذا وهو أن القرآن الكريم لا يناقض بلفظه ولا بمعناه أصلاً من أصول العلم الحديث، بل هو فوق هذا يشتمل على أصول العلم الحديث، ورأيت الأستاذ يستنبط من القرآن الكريم كروية الأرض وحركتها حول الشمس، وحول نفسها، واختلاف الفصول، واختلاف الليل والنهار، فأعجبت بهذا الجهد العنيف الذي لا مصدر له إلا البر والتقوى... وإن كنت لا أحب هذه المحاولة ولا أتكلفها وربما كرهتها ونفرت منها، لأنها تفسد النصوص وتحمل على الغلو في التأويل... ثم أليس من الخير ألا نحمل نصوص القرآن وغير القرآن من الكتب الدينية أوزار الشك وأوزار اليقين وهذه النتائج الكثيرة المختلفة المضطربة المتناقضة التي تنشأ عن أمزجتنا المختلفة المضطربة، والتي تنشأ عما نأكل وما نشرب وما نرى وما نسمع وما نحس؟ أليس من الخير أن نجعل القرآن الكريم وغيره من الكتب الدينية في حصن مقدس منيع لا تصل إليه أبخرة العدس والفول والزيت والطعمية وغير ذلك مما نأكل لنهضمه مرة ولا نهضمه أخرى، وينشأ عن سهولة الهضم وعسره حسن تفكيرنا أو سوؤه، اللهم إني أعتقد أن الأرض قد تدور وقد لا تدور، وأنها قد تكون كرة أو سطحاً أو كمثرى، وأن الزمان قد يوجد وقد لا يوجد، وأن المكان قد يوجد وقد لا يوجد، وأن نيوتن قد يصيب وقد يخطئ، وأن اينشتين قد يحق وقد يبطل. كل هذا ممكن، ولكن هناك شيئاً لا أحب أن يحتمل أوزار هذا الإمكان وهذا التناقض وهذا التردد، وهو القرآن وغير القرآن من الكتب الدينية، إنا لنحسن الإحسان كله إذا رفعنا الدين ونصوصه عن اضطراب العلم وتناقضه، فماذا يرى العلماء؟)[٧٥].

ونراه في كتاباته المتأخرة يؤكد ما ذهب إليه، ويقدم أدلة جديدة على تهافت نظرية التوفيق ونزعة التأويل العلمي للآيات القرآنية فيوضح أن ما يفعله المحدثون من إسقاط على الدلالات اللفظية القرآنية يخالف المدلولات الحقيقية لهذه الألفاظ كما فهمها

العرب وقصدها الوحي ويقول: (يضاف إلى ذلك أن مذهب محمد عبده في حد ذاته لم يكن صالحاً للبقاء. فقد كان يعتمد على تفسير النصوص للتوفيق بين عبارات القرآن ذاتها وحقائق العلم كما نعرفها اليوم. فما أكثر العنف الذي يمكن لهذه المحاولة أن تتناول به نص الكتاب الكريم! وما أكثر ما تعزو إلى الألفاظ من معان غريبة كل الغرابة على العرب القدماء)[٧٦].

ويقرر مفكرنا أن مذهبه في فهم آيات القرآن هو الالتزام بروح النص الأصلي وبالمعاني التي فهمها المسلمون على النبي (ص)[٧٧].

وعلى ذلك فأوجه الإعجاز القرآني تبدو في ألفاظه ومعانيه ونظمه وتراكيبه، وغير ذلك من أوجه الإعجاز اللغوي. وكذا في شريعته التي أخرجت العرب بخاصة والجنس البشري بعامة من طور الهمجية الحيوانية إلى طور الإنسانية، وفي دقة خبره وصدق أخباره فهو الفرقان الذي فرق بين الصالح والطالح، وهو النور الذي يضيء القلوب والعقول وينقي السرائر، وهو الذكر الحكيم المنزه عن الخطأ والتحريف[٧٨].

ويقول: (فقد كان القرآن معجزة أي معجزة ـ كان معجزاً بألفاظه ومعانيه وأسلوبه ونظمه ـ لم يستطع أحد من العرب أن يحاكيه أيسر المحاكاة، وكان معجزاً بآثاره التي ظهرت في حياة النبي والتي أشرنا إليها آنفاً، وبآثاره التي ظهرت بعد وفاة النبي، والتي لا يزال كثير منها باقياً إلى الآن وإلى آخر الدهر)[٧٩]... (وأخص مزايا القرآن أن الذين يقرؤونه أو يسمعونه دون أن يؤمنوا به يكذبون على أنفسهم. فقلوبهم خاشعة وأذواقهم راضية وعقولهم هي المعارضة المكذبة. فهم حين يقرؤونه أو يسمعونه يناقضون أنفسهم يظهرون الإباء ويضمرون الاستجابة)[٨٠]... (فهو متواتر لا يجد الشك إلى شيء منه سبيلاً لم يختلف فيه المسلمون وإنما تناقلوه مجتمعين عليه، وتناقلوه مسموعاً ومكتوباً بجملته وتفصيله فوق الشك وفوق الجدال)[٨١].

ويتفق طه حسين في رفضه ما يسمى (الإعجاز العلمي للقرآن) مع الشيخ مصطفى المراغي (١٨٨١-١٩٤٥)[٨٢] ومصطفى عبدالرازق وعباس محمود العقاد[٨٣]، وغيرهم من الذين بينوا أن دعوة القرآن للتأمل والتدبر والتفكر والتعلم التي ذكرت في أكثر من ثلث آياته لا تعني أبداً أن القرآن كتاب فلسفة أو كتاب علم بالمعنى المتعارف عليه، بل هو يحوي الحكمة والعلم الإلهي اللذين لا يمكن ربطهما أو مساواتهما بنتاج العقل الإنساني الذي هو في حقيقته نعمة من خلقه وأحد إبداعاته.

٣ - الدين والتعليم

رفض طه حسين دعوة سلامة موسى وغيره من التغريبيين العلمانيين الذين دعوا إلى حذف التربية الدينية أو تهميشها في برامج التعليم إيماناً منه بأن دراسة القرآن بخاصة، والقيم الدينية بعامة هي التي تضمن للمجتمع تماسكه، وللأخلاق سموها، وللعقل اعتداله، وللفرد مشخصاته، ذلك فضلاً عن حياة اللغة العربية التي لا يمكن الحفاظ عليها بمنأى عن القرآن، ويقول: (ثم لم يكتف الحكام الأجانب بهذا كله، ولكنهم جهلوا اللغة العربية فلم يقدروها حق قدرها، ولم يلتفتوا إلى أنها لغة القرآن والسنة والثقافة، وأن إهمالها إهمال لهذا كله، وأن عاقبة هذا الإهمال إنما هي الجهل، جهل الدين أولاً، وجهل الثقافة والعلم ثانياً، والانتهاء آخر الأمر إلى أن تقوم أمور الناس على الجهل الذي يناقض العلم، وعلى الجهل الآخر الذي يناقض الحلم والأناة وكبح الشهوة وقهر النفس، وأخذها في أمرها كله بالحق والعدل والمساواة بين الناس، وأداء الواجبات مهما تثقل. وإلى الجهل بهذين المعنيين صارت أمور المسلمين آخر الأمر، جهل الحكام شئون الدين وشئون الثقافة والعلم فلم يحفلوا بنشر الدين والثقافة والعلم، فانتهى أمر الأمة نفسها إلى الجهل العام. وعن هذا الجهل العام نشأ الشر الذي يحاول المسلمون في هذا العصر الحديث أن يخلصوا منه فلا يبلغون من ذلك بعض ما يريدون إلا بأشق المشقة وأعظم الجهد)[٨٤].

كما ذهب إلى أن انحدار الحضارة الإسلامية لا يرجع إلى ارتكان أهلها إلى تراثهم الديني كما يزعم بعض المستشرقين، بل يرجع في المقام الأول إلى فساد برامج التعليم في الأزهر، وإلى جهل شيوخه بحقيقة التراث الإسلامي، وتجاهلهم العلوم العقلية والعلوم الطبيعية، وتفضيلهم الكتب الطوال والشروح والحواشي وغيرها من المصنفات التي تجهد الذهن في حفظها وتحصيلها.

وكان يحلم بأن يكون من الأزهريين طبيب، وجغرافي، وداعية يجيد اللغات الأجنبية، وفقيه لا يجهل المذاهب الفلسفية، ولا يعجزه فهم النظريات العلمية الحديثة، وكان يدعو في الوقت نفسه إلى العناية بدراسة التراث الإسلامي في الجامعة المصرية على يد معلمين مصريين بمنأى عن أغاليط المستشرقين ودسائسهم وتعصبهم ليتسنى للشبيبة الناشئة الكشف عن ذخائر هذا التراث، وإبراز إيجابياته، والذود عن الإسلام بمنطق العقل بدلاً من الأسلوب الخطابي العاطفي.

ويقول: (أليس يحسن؟ أليس يجب على علماء الإسلام في مصر أن يبذلوا ما يملكون من

جهد وقوة ليكونوا كغيرهم من رجال الدين؟ ليكون منهم المؤرخ والجغرافي وعالم الكيمياء وعالم الطبيعة والفلكي (وإنما أريد الفلكي الحديث)، كما أريد إذا ذكرت المشتغل بالطبيعة من لا يكتفي بدرسها في إشارات ابن سينا)[85]... (لو أنني من علماء الإسلام، ولو أن لي كلمة مسموعة بين علماء الإسلام لاقترحت والححت في الاقتراح أن تدرس اللغات الأجنبية الإسلامية في الأزهر الشريف، وأن تكون هناك فصول تخصص في درس الفارسية، وأخرى في درس التركية، وأخرى في درس اللغات الإسلامية)[86]... (إذن فالعلماء - يعني علماء الأزهر - بين اثنتين إما أن يقاربوا بين أنفسهم وبين العصر الذي يعيشون فيه، وأن يصبحوا كغيرهم من الناس يشعرون بما يشعر به معاصروهم، وإما أن يستعدوا لهذا اليوم الذي ليس منه بد، والذي يصبحون فيه عالة على الجماعة المصرية لا يرجى منهم خير، ولا يعتمد عليهم في نفع)[87]... (وليس من شك في أن طبيعة الحياة المصرية تقتضي أن تعنى كلية الآداب عناية خاصة بالدراسات الإسلامية على نحو علمي صحيح لأن كلية الآداب متصلة بالحياة العلمية الأوروبية، وهي تعرف جهود المستشرقين في الدراسات الإسلامية. ومن الحق عليها أن تأخذ بنصيبها من هذه الدراسات لتلائم بين جهود مصر التي ترى لنفسها زعامة البلاد الإسلامية، وبين جهود الأمم الأوروبية الأخرى. ولعلها تستطيع أن تبذل من الجهد في هذه الدراسات ما يعجز الأجانب عن بذله، وأن توفق إلى نتائج لا يستطيع الأجانب أن يوفقوا إليها. ولعلها تستطيع أن ترد كثيراً من خطأ الأجانب في ذات الإسلام ولعلها تستطيع أن تتبين وتبين للناس ما كان للحضارة الإسلامية من صلة بالحضارة الأوروبية الحديثة، ومن تأثير فيها، ولعلها تستطيع آخر الأمر أن تحيي من الآثار الإسلامية في العلوم والآداب ما لا يزال في حاجة إلى الحياة)[88].

ويتفق مفكرنا في حرصه على عدم فصل الدين عن المؤسسات التعليمية مع معظم رواد مدرسة الجريدة من أمثال أستاذه أحمد لطفي السيد ورفاقه إسماعيل مظهر ومحمد حسين هيكل وهم جميعاً يختلفون مع شبلي شميل (١٨٥٣-١٩١٧) وسلامة موسى ومحمود عزمي وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥)، وغيرهم من العلمانيين الذين رفضوا درج الدين ضمن برامج التعليم انتصاراً لحرية الفكر تارة، ومسايرة للنظم التعليمية الغربية تارة ثانية، وحفاظاً على الوحدة الوطنية تارة ثالثة[89].

٤ - الدين والسياسة والعصابات الإرهابية

على الرغم من انضواء طه حسين في بداية حياته السياسية تحت لواء الحزب

الوطني حيث إيمانه العميق بفكر أستاذه عبدالعزيز جاويش[90]، فإننا لا نجد أثراً في كتاباته عن تأييده للرابطة العثمانية، أو لنظام الخلافة، ويرد ذلك إلى قناعته الشخصية بفكر لطفي السيد ومدرسته المتمثلة في حزب الأمة، ثم حزب الأحرار الدستوريين. تلك المدرسة التي كانت تدعو إلى فصل الدين عن أمور السياسة، واعتبار نظام الخلافة نظاماً سياسياً فرضته ظروف اجتماعية وثقافية معينة، ومن ثم يمكن تغييره واستبداله بالنظم الحديثة[91].

ويصرح طه حسين بأنه قرأ كتاب «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ علي عبدالرازق قبل صدوره ثلاث مرات، وأنه أجرى عليه العديد من التعديلات بعد موافقة صاحبه[92].

ويصرح كذلك بأنه كان ولم يزل من أوائل أعضاء حزب الأحرار الدستوريين الذين حرصوا على أن يكون الإسلام المصدر الأول للتشريع في صياغة مواد الدستور[93] إيماناً منه بأن الدين لم يقف أمام حركة التطور التي تقتضيها التقدم والعمران.

ويبدو مما تقدم مدى حرصه على بقاء الثنائية بين الدين والعلم فهو لم يوافق بعض المتشيعين للغرب في استبعاد الشريعة الإسلامية عن ميدان السياسة وجعل مصر دولة علمانية، ويبدو ذلك في قوله: (وما كان الإسلام ليبيح الإلحاد ولا ليسمح للملحد أن يعلن إلحاده وخروجه على الدين، وأحكام المرتد معروفة في الإسلام)[94].

ومع احترام طه حسين لحدود الشريعة الإسلامية، وحرصه على عدم نقضها في ميدان السياسة أو الاجتماع نجده في الوقت نفسه يعلن عن رفضه ما يسمى بالإسلام السياسي، أو الاستيلاء على الحكم عن طريق الإرهاب المستتر تحت عباءة الإسلام مؤكداً أن العنف وسفك الدماء وتهديد الآمنين يتنافى مع طبيعة الإسلام من جهة، وجبلة المصريين الخيرة من جهة أخرى، ويرى أن الجماعات الإرهابية ما هي إلا عصابات مأجورة تعمل ضد مصلحة الإسلام ومصر معاً، وأن دعوتهم ما هي إلا دعوة سياسية هدفها الأول الوثوب على الحكم والاستيلاء على السلطة، وليس نصرة الإسلام كما يزعمون، ويقول: (ما هذه الأسلحة وما هذه الذخيرة التي تدخر في بيوت الأحياء وفي قبور الموتى؟ ما هذا المكر الذي يمكر، وما هذه الخطط التي تدير، وما هذا الكيد الذي يكاد؟ لم كل هذا الشر ولم كل هذا المكر؟ ولم رخصت حياة المصريين على المصريين؟... يقال إن حياة المصريين إنما رخصت على المصريين بأمر الإسلام الذي لم يحرم شيئاً كما حرم القتل، ولم يأمر بشيء كما أمر بالتعاون على البر والتقوى، ولم ينه عن شيء كما نهى عن التعاون على الإثم والعدوان، ولم يرغب في شيء كما رغب في

العدل والإحسان والبر، ولم ينفر من شيء كما نفر من الفحشاء والمنكر والبغي. هيهات أن الإسلام لا يأمر بادخار الموت للمسلمين، وإنما يعصم دماء المسلمين متى شهدوا أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله... لم يأت هذا الشر الذي تشقى به مصر الآن من طبيعة المصريين لأنها في نفسها خيرة، ولا من طبيعة الإسلام لأنه أسمح وأطهر من ذلك، وإنما جاء من هذه العدوى - يقصد عدوى الإرهاب -...)[90]... (وإني لأفكر في الأعقاب التي كان يمكن أن تلم بهذا الوطن لو تم للمجرمين ما دبروا، فلا أكاد أثبت للتفكير فيها. فقد كان أيسر هذه الأعقاب الحرب الداخلية بين المواطنين، كان أيسر هذه الأعقاب أن يثأر الكرام من المصريين لفتى مصر، وأن يصبح بأس المصريين بينهم شديداً، وأن يسفك بعضهم دماء بعض، وأن ينتهك بعضهم حرمات بعض... أهذا هو الذي كان يريده أولئك المجرمون، أم هم لم يريدوا شيئاً، ولم يفكروا في شيء، وإنما أهمتهم أنفسهم، وملكتهم شهواتهم، ودفعتهم شياطينهم إلى الشر في غير تدبير ولا تقدير)[91].

وتكشف مناقشة طه حسين لقضايا الدين والعلم عن أصالة فكرة البقاء على الثنائية في فكره ومشروعه التجديدي. الأمر الذي يؤكد اتساق آرائه وتواؤم مقدماتها مع نتائجها، فإننا لا نجد في كتاباته نكوصاً أو نكوساً يعطل تسلسلها، ولا اضطراباً أو تناقضاً يفكك تماسكها.

بل على العكس من ذلك تماماً فقد جاءت أفكاره مترابطة تعلن بوضوح أن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم هي علاقة التقابل بلغة المناطقة التي لا يمكن الجمع بين طرفيها في سياق واحد، ولانقض أحدهما، أو مصادرته لصالح الآخر. إيماناً منه - بعد استقراء وافٍ لطبيعة الناس على وجه الخصوص - أن عوزهم للتدين الراسخ فيهم لا يقل عن حاجتهم للتعلم والتمدن.

ونخلص من ذلك كله إلى أن طه حسين لم يكن فيلسوفاً شأن ديكارت لنلتمس عنده منهجا للنقد والتحليل من ابتداعه، ولم يكن منظراً أو متفلسفاً في مناقشته لقضايا التراث بعامة، وتصديه لإشكالية العلاقة بين الدين والعلم بخاصة.

كما أنه لم يرتد قبعة ڤولتير أو سان سيمون في صياغة برنامجه التنويري، ولم يمالق الجمهور في إبقائه على الحقائق الإيمانية، والحقائق الفلسفية، والعلمية، والاعتراف بصحتها مع عدم الخلط بينها.

فلم يكن طه حسين إلا مجدداً مستنيراً ابتضع من الغرب ما يعينه على دراسة تراثه

وتقويمه، وإصلاح ما فسد في مجتمعه. تأثر بابن خلدون وأبي العلاء تأثره بفلاسفة التنوير في الغرب، واستفاد من منهج محمد عبده وعبدالعزيز جاويش ولطفي السيد استفادته من نالينو وغيره من المستشرقين الذين تتلمذ عليهم.

وفي هذا الإطار العملي يجب أن ندرس طه حسين لنكشف عن مواطن الأصالة والابتكار في نهجه في التجديد والإصلاح. وأعتقد أني أخالف في ذلك معظم الدراسات المعاصرة لفكر طه حسين، ولا سيما تلك التي تناولته من زاوية فلسفية. ويتمثل ذلك الخلاف في: محاولة تأويل أصحابها لفكر طه حسين تأويلاً فلسفياً خالصاً لا يتناسب مع طبيعة كتاباته وصياغة أفكاره. ولعلها ترمي من ذلك إلى أمرين:

أولهما: البرهنة على وجود حركة تنوير عربية محاكية لحركة التنوير الأوروبية حالت السلطة الغيبية والسياسية وانعدام الوعي بين الجمهور والتردد ونكوص المفكرين بينها وبين النضج والاكتمال.

وثانيهما: إثبات أن العقلية المصرية على وجه الخصوص عقلية تقليدية، رجعية في اتجاهها المحافظ، توفيقية في اتجاهها المعتدل، إلحادية في اتجاهها المستنير. وكأن الحائل بين نهضة مصر ورقيها ونضج أريحية أبنائها هو الدين.

فقد ذهبت بعض الدراسات إلى:

أن شكوك طه حسين في الشعر الجاهلي لم تكن إلا شكوكاً في الموروث الديني. وأنه قد عاد في كتاباته المتأخرة إلى مهادنة الرأي العام حتى لا يكون انعزالياً فحاول إيهامهم بإمكانية الإبقاء على الحقائق الإيمانية والعقلية العلمية في خطابه التنويري، محاولاً بذلك المصالحة بين العقل والواقع، وأنه كان أقرب للفلاسفة الوضعيين في مناقشته لطبيعة العلاقة بين الدين والعلم. بيد أنه لم يستطع التخلص من عباءته الأشعرية التي حالت بينه وبين الثورة الراديكالية التي كان ينشدها[97].

وأن موقفه من الشعر الجاهلي يكشف عن سانسيمونيته التي آمن بها بعد عودته من باريس تلك النزعة التي أراد أن يطبقها على كل الموروثات بما في ذلك الدين، ويرد صاحب هذه الدراسة استنتاجاته إلى بعض شذرات لطه حسين عرض فيها لفكر دور كايم وفلسفة سان سيمون*[98].

وراق لبعض هذه الدراسات وصف مشروعي الإصلاح السياسي والتربوي عند طه حسين بأنهما قد نهضا على مقولة فكرية جوهرية قوامها وحدة العقل الإنساني كنتاج

* وذلك في كتابه الأيام (المجموعة الكاملة)، المجلد الأول، ص٦٧٨-٦٧٩.

حضاري عام، تمثل تاريخياً بالفلسفة اليونانية، وحديثاً بالحضارة الأوروبية، لا مكان للدين فيها مسيحياً كان أم إسلامياً[٩٩].

وأنا مع الرأي القائل إن علة هذا الخلط في مثل هاتيك الدراسات يرجع إلى عديد من الأمور منها ذاتية الباحثين وانقسامهم إلى قادحين، ومادحين، بمنأى عن الحيدة والموضوعية التي يجب أن يتحلى بها النقاد والمحللين، وكذا الأحكام المسبقة المتعجلة والقوالب الجاهزة التي يريد الباحثون حبكها على المفكر قبل قراءة أفكاره والوقوف على كل كتاباته[١٠٠].

ويتراءى لي أنه من الواجب على الباحث أن يبدأ موضوعه وهو على جهل به فإن لم يتهيأ له هذا الجهل وجب أن يصطنعه فيتجاهل موضوعه ويحاول أن ينسى كل ما يعرفه بشأنه، فلا يضع في مستهل دراسته رأياً، ويعمل طوال بحثه على تأييده أو نقضه، فإن ذلك من شأنه أن يلفت الباحث لكل ما يؤيد وجهة نظره، ويعميه عن كل ما يناقضها، ويبعث في عقله الشك في أمرها[١٠١].

مستقبل النقد، غربة السياق:

من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث

د. سعد البازعي*

في العقد الثالث من القرن العشرين حدث التقاء طريف وغني بالدلالة في الوقت نفسه بين اثنين من قادة الفكر والثقافة في سياقين مختلفين، التقاء فكري تضمن - على الرغم من كونه التقاء - قدرا من الاختلاف يفوق ما تضمنه من الاتفاق. ففي ذلك العقد اتفق على اهتمام الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل بالفلسفة الديكارتية التي اهتم بها طه حسين على النحو الذي نعرف، ليتضح مما كتبه كل منهما أي مفاصل ربطت بين تلك الاهتمامات، وأي بون شاسع ظل بينهما رغم الارتباط، ثم أي دلالات كمنت في الاهتمامات بالنسبة للسياق الذي أنتجت فيه النصوص. عاد زعيم الظاهراتية (الفينومينولوجيا) هوسرل في محاضرة ألقاها في السوربون بباريس عام ١٩٢٩ إلى الفيلسوف الفرنسي لتأكيد مبدأ أساسي في فلسفته، واستدعاه طه حسين ـ كما هو معروف ـ لدعم توجهه المنهجي العقلاني في نقد الشعر الجاهلي وغيره من أوجه التراث العربي الإسلامي. وملاحظاتي التالية تنطلق من مقارنة ما كتبه هذان العلمان في تناولهما لديكارت، وتسعى من خلال استمرار المقارنة لنصوص بعض من تلاهما من المفكرين والنقاد في الغرب والعالم العربي إلى استكشاف بعض المشكلات التي وسمت التفاعل النقدي الأدبي العربي الحديث مع الغرب كمشكلة السياق الذي حكم ذلك النقد ماضيا، ويعد بمواصلة التحكم به مستقبلا أو في المستقبل المنظور على الأقل. فلا بد أن ثمة مغزى وأهمية لأن يقوم هوسرل وطه حسين، اللذين أسسا لتيارات فكرية نقدية بل وأدبية مهمة في بيئتيهما الثقافية، باستعادة فيلسوف العقلانية في القرن السابع عشر. ومع أن اهتمام هذه الورقة لن يتجه إلى هوسرل، فإن التوقف عند الفيلسوف الألماني يمنح هذه الملاحظات فرصة للمقارنة بين ما يبحث عنه فيلسوف أوروبي عند

* أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية ـ كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ـ السعودية.

فيلسوف أوروبي آخر سابق له، وما يبحث عنه عند الفيلسوف القديم نفسه ناقد ومؤرخ أدبي ينتمي إلى سياق ثقافي مغاير كالعالم العربي.

وإن كان من أهمية للمقارنة التي تتضمنها هذه الملاحظات فإنها تأتي من حيث هي نتيجة التوقف عند مفصل إشكالي في علاقة النقد العربي بالنقد الأوروبي أو الغربي إجمالا. مفصل يتحكم بعموم العلاقة العربية الأوروبية على مستويات مختلفة منها النقد الأدبي، ومنها الأدب، بل ومنها الثقافة العربية عموما من حيث هي تدخل مع الثقافة الغربية في علاقة لامناص منها. والهدف هو الكشف عن ذلك المفصل في وقت يسعى فيه النقد الأدبي العربي للتعرف على مشكلاته وتوجهاته بعد مرور ما يقرب من القرن منذ حركة الإحياء التي اكتسبت الكثير من قوتها ومشكلاتها الرئيسة في الوقت نفسه من علاقتها بالثقافة الغربية. لقد كانت تلك الثقافة الغربية ولاتزال قدرنا الإشكالي الذي سعى البعض إلى رفضه محتميا بالتراث، وسعى البعض الآخر إلى التصالح معه تحت صيغة التراث نفسه أحيانا، وتحت صيغة تراث آخر أحيانا أخرى، هو التراث الإنساني ومفاهيم كالعالمية أو العولمة ووحدة العلم والثقافة الإنسانية وما إلى ذلك. لكننا نعلم أن ذلك لم يجد كثيرا لأنه حتى التراث لم يستطع البقاء بعيدا عن التأثير الغربي في تحقيقه وفهمه. وما محاولة طه حسين إعادة ترتيب العلاقة بالشعر الجاهلي إلا مثال حي على ذلك الاشتباك مع الثقافة الغربية حتى في واحدة من أكثر المسائل خصوصية في الثقافة العربية.

ديكارت بين طه حسين وهوسرل

شهدت نهاية العقد الثالث من القرن العشرين لحظة اللقاء الفريدة التي ربطت ما بين هوسرل وطه حسين من جهة، والفيلسوف الفرنسي ديكارت من جهة أخرى. ألقى هوسرل في باريس عام ١٩٢٩ محاضرتين دمجتا فيما بعد، ونشرتا تحت عنوان واحد هو تأملات ديكارتية: مقدمة للفينومينولوجيا، وتناول طه حسين الفيلسوف الفرنسي في كتابه المعروف في الشعر الجاهلي الذي نشر عام ١٩٢٦ لامن خلال كتاب التأملات، وإنما من خلال كتاب المنهج، لكن المهم هو هذه الاستعادة لديكارت، وفي الاستعادتين سمة مشتركة أولى هي الشعور بتأزم ثقافي يستدعي مثل تلك العودة، تأزم جعل كلا المفكرين، على اختلاف نوع التفكير الذي اتسم به كل منهما، يلجآن إلى ديكارت كمفتاح للحل. وديكارت بالنسبة لكليهما رمز لعقلانية مفتقدة، ومنهج من مناهج التفكير آن أن

يستعاد. لكن بين العودتين وأهدافهما والمفاهيم المحيطة بهما بون شاسع هو في تقديري ما يفصل الثقافتين الأوروبية والعربية، وما ترتسم في فجوته سمات الاختلاف في الظروف والتوجهات، وهو أيضا ما يجمع تلكما الثقافتين في لحظتين تاريخيتين ربطت مصير إحداهما بالأخرى.

ولو توقفنا عند هوسرل أولا لوجدنا أنه طرح رؤيته لديكارت في ظروف بالغة التأزم في أوروبا على المستويين السياسي والعسكري، فقد كانت أوروبا قد انتهت للتو من الحرب المدمرة الأولى، وابتدأت تشهد التوترات التي أعقبتها والتي أدت مع مطلع الثلاثينيات إلى تسلم النازية للسلطة، الأمر الذي كان مقلقا بالنسبة لفيلسوف من أبوين يهوديين. غير أن هوسرل كان مطاردا أيضا بتأزم من نوع آخر وبالغ الخطورة بالنسبة له، ذلك هو التأزم الثقافي المتمثل في حلول ما أسماه هوسرل بـ«الأدب الفلسفي» أو الكتابات الفلسفية بدلا من الفلسفة الحقيقية، أو حلول مجموعة من أساتذة الفلسفة بدلا من الفلاسفة، وهو ما اعتبره هوسرل ترديا في الحالة التي وصلت إليها الفلسفة والعلوم المعاصرة، الإنسانية منها بوجه خاص، واحتداد الحاجة إلى عملية إصلاحية عميقة تعيد تأسيس البناء، وجاءت ظاهراتية هوسرل كتوجه عقلاني أو نتولوجي يعد بعقلانيته وصرامته المنهجية أن يكون الإصلاح المنتظر. كان ذلك منطلق وقفة هوسرل في باريس حين راح يستدعي رائد العقلانية الأوروبية الحديثة الذي سبق أن واجه مشكلة مشابهة تجعله أنموذجا مفيدا للتأمل والاحتذاء مع اختلاف التوجه بين الفيلسوفين بوجه عام. وقد أبرز هوسرل ذلك الاختلاف في تأكيده على أنه لا يدعو إلى إعادة تبني مضمون التأملات الديكارتية، وإنما إلى العودة إليها كأنموذج في التناول، أي كمنهج عقلاني عام يعده هوسرل مقدمة للاستعلاء الذاتي Transcendental Subjectivism الذي تقوم عليه الفلسفة الظاهراتية. يريد هوسرل، بتعبير آخر، أن يعود لا إلى محتوى الفلسفة الديكارتية، وإنما إلى روحها، الروح التي سوف «تكشف (في أعمال ديكارت) وللمرة الأولى عن المعنى الحقيقي للرجوع الضروري إلى الذات...»[1].

هذه العودة إلى الذات التي أشار إليها هوسرل لا تتوقف دلالتها عند المعنى الفردي أو الابستمولوجي الفردي، وإنما تكتسب في السياق التاريخي الذي طرحت فيه والذي يؤكده سياق هوسرلي آخر دلالة ثقافية مهمة، فحين يوضع ذلك التراجع إلى الذات في سياق ما يعرف بالفينومينولوجيا الثقافية الهوسرلية فإنه لن يعني غير إحياء ما أسماه الفيلسوف الألماني فيما بعد «الغاية الكامنة innate entelechy» لأوروبا، أي الروح

الفاعلة التي تحفظ استقلال أوروبا وتفوقها، والتي تجتذب الجماعات الإنسانية الأخرى «إلى أوروبة نفسها باستمرار، بينما نحن، لو فهمنا أنفسنا كما ينبغي، فلن نهند (Indianize) أنفسنا، على سبيل المثال» (هوسرل ١٥٧)[٣]. لقد أراد هوسرل إذا أن ينقذ أوروبا من تأزمها باستعادة اللحظة التاريخية الفكرية التي اتخذ فيها ديكارت خياره العقلاني القادر على إعادة أوروبا إلى ذاتها. فدعوته إذا دعوة تراثية سلفية بالمعنى الأساسي للكلمة، دعوة العودة إلى ماض قادر على بعث روح التفوق التي رأى الفيلسوف الألماني تأصلها في أوروبا على الرغم من غيابها المؤقت بانحراف العلوم والفلسفة عن خطها، وبتأثير الضربات الهمجية العسكرية في الحرب الأولى.

هذا الموقع المتفوق لأوروبا كان منطلقا لطه حسين في دعوته المعروفة لإعادة النظر في صحة الشعر الجاهلي وغيره من خلال المنهج الديكارتي: فنحن كمرب «سواء رضينا أم كرهنا فلابد من أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولابد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية»[٣] (في الشعر الجاهلي ٤٥). ولعل من الواضح أن طه حسين لم يرد من ديكارت فلسفته وموقفه الوجودي والمعرفي (الإبستمولوجي) بقدرما أراد حضوره الرمزي، أراد من خلال أوروبية ديكارت أن يكرس ذاتا ثقافية مغايرة تساعد على التخلص من هيمنة التقديس لبعض نصوص التراث العربي الإسلامي، كما يذكرنا عبدالله العروي في تساؤله: «أفلم يكن يريد بالأحرى تشكيك العرب في ماضيهم، ومهاجمة إعجابهم الذاتي بتراثهم، لكي يشق الطريق لإصلاحات ليبرالية أجنبية الجوهر، فكانت تستثير لهذا السبب حالات مقاومة قوية؟»[٤].

ثمة شبه إذا بين هوسرل وطه حسين في انطلاقهما من موقف براغماتي أساسا، موقف استثمار للتاريخ لتجاوز حالة تأزم ثقافي، وديكارت هو الحل بوصفه رمزا لعقلانية مبتغاة، وتراثا فلسفيا أو ثقافيا مغايرا. هذا بالإضافة طبعا إلى تأكيد الخطاب «الطه حسيني» لمقولة هوسرل بشأن تفوق أوروبا وحاجة غير الأوروبيين للتأورب (في مقابل عدم الاحتياج الأوروبي للتهند، كما يقول هوسرل). لكن هذا التشابه ينطوي على اختلاف لا ينبغي تغييبه والتهاون به. فالتأزم هنا غير التأزم هناك، وحضور ديكارت في أحد السياقين غيره في الآخر. فهوسرل حين يستعيد ديكارت فإنما يستعيد مفكرا من

السياق الحضاري والفلسفي نفسه، ويسعى إلى تجديد الحياة في تراث فلسفي متجانس ومتصل زمانا ومكانا. فديكارت بالنسبة لرائد الظاهراتية يمثل التفكير الفلسفي الأوروبي الصحيح لذا فالتراث الذي يمثله المفكر الفرنسي هو التراث الفلسفي الأوروبي الذي كاد ينقطع بتأزمات القرن التاسع عشر. لكن استعادة طه حسين تنطوي في المقابل على كسر للسياق الثقافي بأكمله لاستدعاء نسق فكري يتخطى رموز الثقافة العربية، الذين كانوا أيضا من رموز العقلانية فيها، كالجاحظ والكندي وابن رشد إلى مفكر من نسق فكري وثقافي مغاير تماما أو «أجنبي»، كما يعبر العروي. هذا النسق لا يتوقف عند كونه أوروبيا في بعديه الثقافي والإثني، بل إنه مقترن بالتاريخ الأوروبي نفسه. فديكارت بالنسبة لطه حسين هو أوروبا، وليس هناك ما يشير إلى أهمية كون ديكارت من القرن السابع عشر أو التاسع عشر. يتضح ذلك في ناحيتين:

الأولى: أن طه حسين لم يكن يعنيه كثيرا ما كان يشكو منه هوسرل وغيره من تأزم تعيشه أوروبا ما بعد الحرب الأولى، ويجعلها من تلك الزاوية في حالة سيئة لمن يريد احتذاء نموذجها الحضاري. فعلى الرغم من ثقة هوسرل وغيره من الأوروبيين آنذاك بتفوقهم الحضاري، وكون أوروبا تطرح النموذج الذي تحتاجه الشعوب الأخرى، فإن تشخيصهم للوضع الأوروبي في المرحلة التي كان هوسرل يحاضر أثناءها يوحي بأنهم لم يكونوا لينصحوا الشعوب الأخرى بتمثل التجربة الأوروبية في تلك المرحلة تحديدا. فمن وجهة نظر هوسرل كانت أوروبا غائبة عن «غايتها الكامنة» التي تمنحها التفوق وتشد الآخرين إلى التأورب. ففي ذلك الغياب ساد ذلك النوع من العقلانية الذي كان يشكو منه هوسرل وبعض معاصريه، النوع الذي خيم على أوروبا وأدى إلى هيمنة التفكير الإمبيريقي الموضوعي الضيق الأفق في تهميشه للذات كطريق للمعرفة، وحصره الحقيقة في معرفة ما هو خارج الذات، حسب تشخيص هوسرل في الفلسفة وأزمة الإنسان الأوروبي[*]، بينما السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة ـ حسب ما يراه فيلسوف الظاهراتية ـ هو الذات مجردة من كل شيء لتكون معبرا بالتالي للتعرف على العالم تعرفا لا تشوبه شائبة من شك. والمعروف أن طه حسين لم يكترث بتحديد العقلانية التي يريد، أو بالدلالات المعقدة للعقل والعقلانية. وهو لا يلام على هذا لأن انشغاله ليس فلسفيا، والأقرب هو أنه أراد المعنى الأساسي للعقلانية وهو الاعتماد على العقل والمنطق بدلا من العاطفة والخرافة.

الثانية: أن طه حسين لم يبد أيضا ما يشير إلى اهتمامه ـ أو حتى وعيه ـ بأن

ديكارت لم يبتدع منهج الشك في الأساس إلا للوصول إلى يقين يدحض به تيارا شكوكيا ساد في عصر النهضة عند أمثال إيراسمس ومونتين (أو مونتاني Montaigne) امتدادا للشك الذي عرف به الفيلسوف اليوناني بيرون الأيلي حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، ونسب إليه فيما يعرف بـ «البيرونية» Pyrrhonism، كما يذكرنا بعض من درسوا هذا الموضوع من الباحثين الغربيين مثل: صاحب كتاب تاريخ مذهب الشك من إيراسمس إلى سبينوزا، وصاحب كتاب ديكارت ضد أصحاب مذهب الشك[٦]. بل إن المعروف عن ديكارت هو تدينه الكاثوليكي الذي كان هاجسا وراء شكوكيته الباحثة عن اليقين العقلاني بوجود الله، كما تمثل ذلك في تدليله المشهور على ذلك الوجود. وطه حسين في هذا مختلف جدا عن هوسرل الذي انطلق من إدراك المضمون الفلسفي للديكارتية، وأعلن عدم حاجته إليها.

لقد جاء التوظيف عند طه حسين جزئيا وغير دقيق في تمثله للمنهج الديكارتي، مما أنتج بالتالي تناولا أيديولوجيا غائما للثقافة الأوروبية،[٧] كما أنه توظيف قام على تجاهل السياق الذي نشأ فيه المنهج وما يحوط ذلك من خصائص وينتج من مشكلات. وكما سنرى فقد ظلت هاتان السمتان من التوظيف «الطه حسيني»، غياب الدقة، والخروج عن السياق، ضمن المسعى البراغماتي العام المشدود إلى أوروبا في صميم المثاقفة العربية للمذاهب النقدية الغربية عند الكثيرين سواء كانوا من الرواد أو من المتاخرين. يقول صلاح فضل: «فعندما أخذنا في التعرف على هذه المذاهب (النقدية)، وخضع بعضنا لتأثيرها، فقدت أهم سمتين لها، وهما تجذرها في الواقع الحضاري المباشر، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما فقدت عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم، فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ومبادئ نظرية متنامية إلى بعض الاختراقات الفردية، والنزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبي، وتوجيه إنتاجه».[٨] غير أن هذه الحالة التاريخية من فوضى المثاقفة لم تعد قائمة، كما نفهم من كلام صلاح فضل نفسه في موضع تال من محاضرته حول «إشكالية المنهج في النقد الحديث». فهو يتحدث عن تحول جذري في منظور النقد، تحول يتركز «في استقلاله المنهجي عن الأدب، واعتماده على معطيات تحليلية، ومنطلقات علمية، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان» (نفسه ٣٩٥). إننا إذا أمام تبرير آخر للذهاب إلى

الغرب، تبرير يستبدل تغريب الذات أو أوربتها بالدخول في عالمية تكتسب هويتها من خلال الغرب، وتنتج عن انفصال العلمي عن الأدبي في النقد الغربي، ولست أدري كيف يمكن تبرير هذا الاستبدال؟ وهل يحل الانفصال المشار إليه بين النقد والأدب مشكلة التداخل الثقافي التغريبي العسير الذي يشير إليه فضل في بداية محاضرته؟

إن الانفصال العلموي (أي النازع إلى العلمية) بين النقد والأدب، أو تبلور الشخصية العلمية للنقد، الذي يشير إليه فضل هو ما بدا أنه سيحدث فعلا في أوروبا وأمريكا في أواسط هذا القرن، لاسيما في إحصائيات الأسلوبية وفي الرسوم البيانية وأشجار التراكيب والدلالات البنيوية التي استمدت الكثير من شخصيتها العلموية من مكتسبات اللسانيات. لكن تلك الذروة ما لبثت أن تطامنت تحت مطارق عدة لعل أبرزها مطرقة الفكر ما بعد البنيوي وما بعد الحداثي وفي مقدمته التوجه التقويضي. المطرقة التي ببلوغ الثمانينيات كانت قد دمرت وثوقية الحلم الأسلوبي/البنيوي، وأدخلت النقد في فضاء قلق احتلته توجهات أخرى أقل ثقة بإمكانات الوصول إلى العلمية. غير أن الناقد العربي في التسعينيات لا يزال يتحدث عن المرحلة السابقة، وكأنه يؤكد بذلك مصداقية النتيجة التي توصل إليها عبدالله العروي في ملاحظته على المثقفين والمفكرين العرب في مطلع القرن الذين أخذوا تصورهم للغرب، كما يقول، من آراء تبسيطية غربية، مضيفا: «وهكذا فإن كل شيء يجري كما لو أن الشرق، لدى محاولته فهم ذاته، جعل من ذاته علم آثار، مستعيدا أشكال الوعي الغربي المتخطاة». يتضح ذلك في العديد من محاولات الإفادة العربية من النقد الغربي المعاصر، لاسيما اتجاهات مثل الأسلوبية التي عرف بها صلاح فضل وغيره، ومثل البنيوية والماركسية التي اشتهر بها آخرون في تأوريات أخرى ربما عرفها أصحابها كالتحامات مع ما هو عالمي وعلمي وتقدمي، وبالتالي متجاوز لحدود الزمان والمكان، وإن كان الأقرب هو أنها لم تلتحم إلا بما هو أوروبي بالمعنى الذي أشار إليه هوسرل.

في بقية هذه الورقة سأتوقف وقفة رئيسة عند بعض محاولات الإفادة هذه في النقد الأدبي من حيث هي تبرز بعض خصائص المثاقفة النقدية العربية مع مناهج غربية محددة، وأيضا من حيث هي تساعد على تبين الصورة الكلية لتوجهات النقد العربي الحديث في سعيه للنمو من خلال ما يطرحه النقد الغربي. وفي بدء هذه المناقشة لابد من الإشارة إلى أن نقد هذه المساعي لا يعني عدم إدراك أهمية الهدف الذي تسعى إليه، ولا غياب التعاطف مع محاولاتها، فهي المحاولات التي تشكل صلب النقد العربي

الحديث. كما أن الورقة لا تغفل الأهمية الإجمالية لما أنتجه أولئك من نقد لاسيما العملي منه، فما فيها من نقد محصور في الكيفية التي قوربت بها مناهج معروفة. إنها مناقشة تتأسس على الوعي لا بمشروعية التفاعل فحسب، بل حتميته والحاجة الماسة إليه. لكن إيضاح هذا وتأكيده لا يعني في المقابل تغييب الموقف النقدي من تلك المحاولات بإبراز خصائصها والتوقف عند مشكلاتها. فنحن بحاجة ماسة إلى النقد وإلى نقد النقد، وفي تقديري أن هذا الأخير لم يصل في العالم العربي بعد إلى أشده دراسة وتحليلا، لاسيما في الموقف إزاء تلك الحالة البالغة الإشكال التي تمثلها المثاقفة مع الغرب، فمازالت الدراسات التي تقيم الحركة النقدية العربية قليلة بالقياس إلى ما ينتج من نقد للأدب والثقافة عموما.

الأمثلة التي سأتناولها مستمدة في المقام الأول من توجه بارز في المشهد النقدي العربي الحديث هو النقد البنيوي. والمعروف أن البنيوية قد عرفت في العالم العربي بصورتيها الرئيستين: الشكلاني والتوليدي أو التكويني، لكن الصورة الأخيرة هي الأبرز، وربما الأكثر شيوعا، سواء في المغرب أو المشرق العربي، ولذا فسيتكرز النقاش حولها .. وسأبدأ ملاحظاتي هذه بتحديد أربع سمات رئيسة عامة ليس من الصعب تبينها للمتأمل في تطور الخطاب الحداثي في النقد العربي الحديث، أثناء تعامله مع الفكر النقدي الغربي، ليس في كل ذلك الخطاب، وإنما في جانب كبير منه. كما أن ذلك يتضح في جانبيه التنظيري والإجرائي التطبيقي على الأعمال، وإن اقتصرت ملاحظات هذه الورقة على الجانب التنظيري.

الأولى: السمة الأيديولوجية المتمثلة بسعي الناقد العربي إلى مقاومة الفكر التقليدي المحافظ في الثقافة العربية الإسلامية فيما يتصل بالنقد والأدب، وذلك بتوظيف خطاب حداثي ذي منزع ليبرالي أو تقدمي - يساري.

الثاني: النظر إلى الغرب بوصفه منطقة قيادة ثقافية للعالم ينبغي الاقتداء بها أو التعلم منها إما بوصف ذلك معبرا للتحرر والتقدم، أو بوصف الثقافة الغربية إرثاً إنسانيا مشتركا، وأن العلم لا يفرق بين شرق وغرب، أو بوصف الغرب توجها تفرضه «العولمة» (globalization) أي تحول العالم إلى «قرية صغيرة» تحكمها مؤثرات واحدة. وغالبا ما تكون هذه الاعتبارات، أو بعضها، مجتمعة ومتداخلة. وغالبا ما يقتضي الاقتناع بهذه الناحية المطالبة بدقة التطبيق المنهجي ووضوحه.

الثالثة: السمة العملية البراغماتية التي تؤدي إلى الابتعاد عن السياق المنهجي

والثقافي للمفاهيم والمناهج المستعارة إما جهلا بها أو تهميشا لها، وذلك إما تغليبا للمصلحة الذاتية - المحلية، أو عجزا عن فهم السياق الأصلي واستصعاب النظر إليه.

الرابعة: هي الاضطراب وعدم الوضوح والخلط في المفاهيم والمناهج والسياقات على نحو يتضح في التنظير مثلما يتضح في الممارسات الإجرائية.

للتدليل على هذه السمات تتناول الورقة نصوصا نقدية لثلاثة من النقاد العرب المعاصرين هم: سامي سويدان ويمنى العيد وكمال أبو ديب. وانتقاء هؤلاء إنما جاء لتوافق طروحاتهم مع الأطروحة الرئيسية لهذه الورقة. لكن من الضروري أن أشير مبدئيا إلى أن ملاحظاتي على أعمال هؤلاء لم يقصد منها أن تكون تقييما لجهودهم النقدية بشكل عام، وإنما هي محصورة في النصوص المدروسة فقط.

١- سامي سويدان: أيديولوجيا النقد ونقد الممارسات

أحد الأمثلة على السمة الأولى، وهي النقد الأيديولوجي، نجدها لدى سامي سويدان في تقييم صدر حديثا لتوجهات النقد العربي الحديث ضمن كتابه جدلية الحوار في الثقافة والنقد (١٩٩٥). يقدم سويدان رؤية تؤكد أن النقد العربي الحديث حقق الكثير من النجاح في التصدي لما يشير إليه بالنقد التقليدي أو القديم في العالم العربي: «إن الناظر في حركة النقد العربي عامة لا يسعه إلا أن يلحظ، إزاء ما يتحقق فيها من تقدم إجمالي للحديث باتجاهاته المختلفة، اندحار القديم والتقليدي أو في أسوأ الأحوال انحساره وتراجعه المتزايدين إلى مواقع دفاعية وخلفية...»[٩]. وتتضح المفاضلة بين التوجهين النقديين في التعامل مع التراث في أن المنهجيات التقليدية، حسب تعبير سويدان، «تكتفي غالبا بتكرار مقولات قديمة، وتكثر فيها المغالطات وتعمها السطحية معظم الأحيان، وهي عندما لا تحمل الأذى إلى التراث الشعري والأدبي فتمسخه وتشوهه وتحيله إلى إنتاج تافه ومنفر تسيء إليه عندما تجمده في القوالب المتزمتة والحصرية وترميه في هامش التضييق والإعاقة...» وفي مقابل هذا «يعرف هذا التراث مع النقد الحديث تجددا وتألقا مستمرين فينهض تعبيرا فنيا متفردا عن نزعات إنسانية عميقة، وعن تجارب ذاتية فردية واجتماعية عامة محددة، وعن جهود متفاوتة لابتكار أنماط مختلفة من التعبير وأبنية متميزة من التأليف وتراكيب طريفة في القول»، ثم يجمل سويدان المفاضلة بين التوجهين في عبارات تقابلية لا تترك شكا حول موقعه هو: «أحدهما يمثل الجمود والانغلاق والتخثر والاهتراء، والآخر التحرر والانفتاح والتجدد والتطور» (جدلية الحوار ٢٢).

في مفاضلة سويدان موقف أيديولوجي واضح من ناحيتين: وثوقيته التعميمية التي لا تفسح مجالا لأي تعريفات للمقصود بالتقليدي أو الحديث، فهذه كلها تجمل إجمالا لا فرز فيه، كأنما هي أكثر وضوحا من أن تعرف، وكأنها لا تلتقي في تراث نقدي واحد، أو كأن التقليدي تحديدا، طالما هو لم يتأثر بعناصر أجنبية حسب طرح سويدان، لا يشتمل على مقولات نقدية عربية قديمة يسعى النقد العربي الحديث إلى استعادتها بين الحين والآخر، والثانية لغته الخطابية الشعارية التي تذكر بلغة البيانات السياسية العربية، فرغم الاعتراف بوجود «النوايا الطيبة» لدى أصحاب المناهج التقليدية، فإن الأشياء تتخذ وضعا تقابليا حادا بلونين لا ثالث لهما، كالتقابل بين الأبيض والأسود، بل الخير والشر. وليس سويدان غريبا في هذا، فثمة لغة مشابهة تسفر عن نفسها أحيانا في النقد العربي الحديث، أو الحداثي، مثلما تسفر عنها كتابات الذين يناوئون هذه الاتجاهات، ويرفضون فكرة المثاقفة أساسا. فيمنى العيد، كما سنرى، وهي من نقاد الحداثة تمتدح التوجه النقدي البنيوي لدى محمد بنيس لأنه «يعارض المناهج التقليدية وطرق وصولها إلى النواة أو الرؤية، تلك الطرق التي غالبا ما اتسمت لإطلاق الأحكام وإسقاط الآراء وتقرير الاستنتاجات اعتباطيا.....»(١٠).

غير أن موقف سويدان، وكذلك يمنى العيد كما سنرى، يتغير عند تحليل مناهج النقد الحديث نفسها، فهو أكثر وعيا بمشكلات التنظير والممارسة المنهجية في نقده لبعض التجارب، كما في نقد سويدان لتجربة يمنى العيد نفسها (والعيد في نقدها لبنيس). ففي فصل آخر من جدلية الحوار يقوم سويدان بتوجيه نقد نصي منهجي وصارم لتجربتي العيد ومحمد مفتاح في الإفادة من المناهج النقدية الغربية لاسيما البنيوية. وهو في نقده هذا يصدر عن وعي معلن مسبقا في كتابه حين يشير إلى الإنجاز النقدي العربي الحديث قائلا: «رغم الأهمية الحاسمة لهذا الإنجاز الذي يمكن اعتباره نتيجة الجهود النقدية المتميزة منذ مطلع هذا القرن إلى اليوم فإنه شابه بعض أوجه ضعف وقصور تمثلت خاصة في أمرين متحدين. الأول وسم المصدر الأجنبي (الأوروبي الغربي عامة)، الذي يستند إليه النقد العربي الحديث في طرحه النظري للمنهجية التي يتبناها، أطروحات هذا النقد بخصوصية تصوراته ومنطقه ولغته مع ما ينتج عن ذلك من هجنة واضطراب... الأمر الثاني وهو وثيق الصلة بالأول وأشد خطورة منه يتعلق بالممارسة الميدانية لهذه المنهجية حيث يعم الاختلال وتكثر المغالطات....» (نفسه ١٨). النقد الذي يوجهه سويدان للعيد ومفتاح يتركز على هذا الجانب الثاني، بينما

يبقى الأول، فيما يبدو، متصلا بسوء الفهم الذي ينتج أحيانا عند تقديم النظريات النقدية الأجنبية والتمثل بتداخل ما يتضمنه المصدر مع ما يشرحه أو يضيفه الناقد العربي بحيث يظن أن شروح أو إضافات الأخير أو تصوراته الخاصة جزء مما جاء في الأول. أو على الأقل هذا ما فهمته من عبارة سويدان الملتبسة إلى حد ما.

فيما يتعلق بالمصادر المنهجية، وهي مصادر غربية بالطبع، يؤكد سامي سويدان أنه لا مفر من مقاربتها، «ففي وضع دولي يتميز بالعالمية (أو العولمة)، وبالتفاوت بين أقطابه وملاحقتها، وبالتبعية التي يخضع لها الأطراف - ونحن منه وفيها - لمراكز السيطرة - الرأسمالية الغربية عموما - لا مناص من التأثر والتفاعل مع التطورات التي تعرفها في هذه المراكز الدراسات الأدبية وما يتصل بها من علوم إنسانية ولغوية» (نفسه ١٨). وإذا كان هذا أقرب إلى تقرير الواقع الفعلي، فإن المشكلة تبقى في الموقف إزاء التأثير الغربي وطريقة التعامل معه. النقد الذي يوجهه سويدان للعيد ومفتاح يوحي بأن المشكلة تتركز في الدقة والوضوح في الإفادة من المناهج الغربية، لا في تكييفها وممارسة دور أكثر وعيا بالواقع الثقافي والإبداعي المغاير الذي تطبق عليه. الواقع الذي تبدو يمنى العيد أكثر انشغالا به في تجربتها. ويظهر أن سويدان هنا كأنما يوضح السمة الثانية من السمات التي أشرت إليها أعلاه، السمة التي تنطلق من عالمية النقد الغربي، وترى أن قصارى ما يمكن للناقد العربي أن يفعله هو أن يجيد الفهم والتطبيق لما يفرزه المشهد النقدي الغربي.

التركيز على الخلط في المفاهيم والقصور في التطبيق المنهجي في نقد التجارب الأخرى يبدو متعارضا مع وعي سويدان بأن المسألة في المثاقفة النقدية المنهجية مع الغرب تتعدى المفاهيم إلى الأسس.

إن الإشكالات التي تنشأ عن النقل أو التقليد الميكانيكي للطروحات الألسنية الغربية في النقد في العربية تتعدى نطاق المفاهيم والمصطلحات المستعملة لتتناول الأسس المنهجية التي تعتمد ومدى ملاءمتها للموضوعات المطروقة وبالتالي مدى صحة ما تبلغه من استنتاجات وأحكام... (نفسه ٢٠).

لكن هذه الأسس، كما يتضح سريعا، ليست أسسا معرفية ثقافية تعود إلى اختلاف في الرؤية الحضارية الكلية، وإنما هي اختلافات لغوية جزئية. فالحل - كما يقترحه سويدان - هو «الركون إلى لسانية عربية تنطلق من الأصول اللغوية، وتتناول ما طرأ على استعمال من تحولات خاصة في المجالات الإبداعية المختلفة، وتستفيد من الجهود

العالمية في اللسانيات...» (نفسه ٢٠). وهذا الحل، وإن كان صحيحا في تصوري، فإنه جزئي لأنه يتجنب الاختلاف الأكثر جذرية، وهو تباين الرؤية الحضارية التي تنعكس على العلوم نفسها، فرغم كثرة الأسس المشتركة في علم إنساني كالألسنية، إلا أن هذا العلم شأن غيره من العلوم، الإنسانية بوجه خاص، ليس كونيا، ومناهجه ينبغي أن تخضع لمتغيرات اللغة نفسها وما تتأثر به اللغة من ظروف.

في النقد الذي نجده لدى سامي سويدان إذا ما يؤكد السمتين المشار إليهما أعلاه، وهما تبني نظرة أيديولوجية إلى النقد الحديث، ثم اعتبار المناهج الغربية إرثا إنسانيا مشتركا لا نكاد نحتاج في تطبيقه أكثر من الفهم الصحيح لها والدقة في استعمالها، بمعنى أن المشكلة لا تكمن في المناهج نفسها، وإنما في سوء توظيفها، وذلك على النحو الذي أكده صلاح فضل في واحدة من أقدم الدراسات التعريفية بالبنيوية في العالم العربي: «وأهم ما ندعو إليه هو الاستيعاب النظري الكامل لمبادئ البنائية قبل محاولة تطبيقها على الأدب العربي.»[11] وهذا يعني القناعة بسلامة هذه المناهج وعالميتها وصلاحيتها للتطبيق في كل مكان، إن لم نقل كل زمان. ولعل من الواضح أن هذه القناعة هي تماما ما تسعى هذه الورقة لوضعه موضع التساؤل الممهد لرفضه تماما.[12]

٢- يمنى العيد: مفارقات التنظير ووعي الإشكالية

تطرح يمنى العيد في كتابها في معرفة النص واحدة من أكثر التجارب العربية النقدية إثارة للإعجاب في مجال المثاقفة، من ناحية، والتأمل الذي لا يخلو من حزن على واقع النقد العربي الحديث، من ناحية أخرى: الإعجاب لمستوى الوعي الذي تصدر عنه الناقدة في مقاربتها المنهجية للنقد الغربي الحديث، وإدراكها لما يكتنف تلك المقاربة من مشكلات، والإعجاب أيضا للطموح الذي تظهره نحو تجاوز تلك المشكلات، أما الحزن فهو للتعثر الواضح الذي تمر به تلك المحاولة الجادة على النحو الذي أوضح سامي سويدان جانبا رئيسا منه. وأسعى هنا إلى إبراز جانب آخر أزعم أنه لا يقل - إن لم يكن أكثر - أهمية وإن كنت أقل تقصا من نقد سويدان.

في تجربة العيد تتمثل السمات الأربع التي سبقت الإشارة إليها، وهي النظرة الأيديولوجية إلى ما يشار إليه بالنقد التقليدي أو المحافظ، واعتبار الغرب منطقة قيادة ثقافية عالمية، والاهتمام بالجانب العملي من المثاقفة، ثم التوظيف المضطرب

للمفاهيم والمناهج والسياقات الغربية، غير أن العيد، على ما في ذلك من مفارقة، تقوم أيضا بمواجهة بعض أهم مشكلات المثاقفة التي هي بصددها من خلال ملاحظاتها العامة على التجارب الأخرى، لاسيما تجربة محمد بنيس في استثمار البنيوية التكوينية.[١٣] وإذا كان هذا النقد يخلق مفارقة بين ما تنتقده وما تقع فيه أحيانا، فإنه يحتفظ بقيمته على المستوى النظري على الأقل، كما أن وعيها بتلك المشكلات يدفعها لأن تكون أكثر إدراكا لصعوبة المحاولة، وبالتالي أقل ادعاء من بعض النقاد الآخرين، كما سيتضح من هذه الورقة.

تسعى الناقدة منذ البدء إلى تحديد توجهها النقدي المنهجي بالإشارة إلى «الاتجاه الماركسي المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية، والذي يشكل، في حرصه على كشف المستوى الأيديولوجي في النص، استمرارا للاتجاه الغولدماني (للنقد السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية)...» وبعد أن تؤكد أنها ليست بصدد الحديث عن توجهات النقد الحديث إجمالا تقول إنها اختارت «العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوطه العريضة، واستنادا إلى المفهوم الماركسي في مفهومه (هكذا) للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية...» (في معرفة النص ١١ - ١٢). ويأتي مفهوم «معرفة النص» الذي تطرحه العيد في سياق هذا التوجه النقدي الذي يتوسط بين الشكلانية والواقعية. لكن إدخالها للوكاتش وباختين في هذا السياق يخلق وضعا مضطربا يخرج بالمنهج عن البنيوية التكوينية التي سبق أن نسبتها إلى لوسيان غولدمان.[١٤] ومع أن الناقدة تصف هذا المسار بأنه «المسار النقدي القلق، الباحث في النصوص الأدبية عن معرفتها في بنيتها الأدبية»، فإن القلق الذي يتكشف نتيجة هذا الاضطراب قلق مركب، بمعنى أنه قلق منهجي في الوقت الذي يوصف فيه ضمنا بأنه قلق إبداعي، أو بتعبير آخر تقول العيد إن في منهجها قلقا إبداعيا، ولكن الواقع يقول إن في منهجها اضطرابا غير إبداعي نتيجة تداخل الخطوط المنهجية.

فهي تبدو وكأنها تختط مسارها الخاص دون أن توضح ذلك ودون أن تلاحظ ما يطرأ من تناقض بين ما تسير فيه وما سبق أن أعلنته في البدء: «وهو (أي المسار الذي تصفه الآن) لئن كان مع غولدمان أميل إلى السوسيولوجيا، فإنه مع باختين كان أقدر على التقاط ما يمكننا أن نسميه بواقعية البنية الفنية». وحين توضح الناقدة أنها تدرك كونها الآن تتحدث عن شيء آخر غير البنيوية التكوينية، فإنها تعلن أيضا عما يتضمن أنها لا تعرف ماذا تريد بالضبط، «وأنها قد يئست من إمكانية التحديد والدقة: «لن

نعرف هذا المسار، وإن كان تعريفه حاجة ماسة في ثقافتنا النقدية العربية، نحن لسنا في صدد الكلام على أي مسار...» (نفسه ٦٨). ومن الطريف أن هذا الاضطراب هو بالتحديد ما تجده في تجربة بنيس، فهي تأخذ عليه اتباع ما يسميه «الاجتماعية الجدلية» مساويا إياها بالبنيوية التكوينية ودون توضيح للدور الذي لعبه كل من لوكاتش وغولدمان، وما إذا كان الأول بنيويا تكوينيا بناء على المساواة بينهما. كما أنها تأخذ عليه اضطرابا في المفاهيم عند الحديث عن «التيار» و«المنهج» و«الاتجاه»، فهو لا يميز بين هذه.

هذا الاضطراب المنهجي المفاهيمي، ليس عند العيد وحدها، ولكن أيضا عند من تتحدث عنهم، هو بالتأكيد جزء من طموح للتميز على المستويين الثقافي العام والفردي. وهو غالبا مثير للإعجاب على مستوى الوعي وما ينتج عنه أحيانا. فيمنى العيد تعبر عن إدراكها للإشكالية الرئيسة التي تعتور المثاقفة مع الغرب في النقد العربي الحديث، وتدرك أهمية الوعي الصحيح بتلك المناهج:

ومن هنا تظهر ضرورة تملك هذه المناهج النقدية الحديثة تملكا واعيا أي معرفتها معرفة علمية تخولنا تملكها. ومثل هذا التملك يشترط، في جانب من جوانبه الرئيسية، معرفة بالأساس أو بالأسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب، إضافة إلى العلوم والتقنيات التي تستلزمها. (في معرفة النص ١٢٠)

هذه المناهج العلمية تأخذنا إلى اكتشاف قلما توقف عنده النقاد العرب الساعون إلى الإفادة من الغرب انطلاقا من عالمية النقد الغربي. فهذه مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا، وعلى وظيفتها أحيانا أخرى. أي أن هذه المناهج مازالت، بدورها، محاولات، رغم الخطوات الكبرى والمهمة التي خطتها. ومن هذا المنطلق تصل الناقدة إلى النتيجة التالية:

وهذا ما يضع نقدنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج، في موضع القلق والاضطراب الدائمين. ويفرض عليه، للخروج من هذا الموضع، العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية لها صفة الكونية... (١٢٠).

من المستبعد أن الناقدة ستقبل بجعل تجربتها في الإفادة ضمن سياق الاضطراب الذي تصفه في «نقدنا الحديث»، وإلا لتوجب عليها أن توضح ذلك في موضعه. إن لم تحجم عن المغامرة بما لديها من توصيف منهجي يعتريه كل ذلك الخلل في التنظير.

لكن وعيها بالمشكلة التي تعتور النقد العربي الحديث ودعوتها لمزيد من الوعي في تملك مناهج النقد الأدبي الغربي، وفي وضعها في سياقها الإنساني التساؤلي المحدود بنقص الاضطراب وضعف المحاولة على النحو الذي يبعده عن الكمال أو شبه الكمال المتضمن في طريقة التعامل العربي معه، هذا الوعي لدى العيد، الذي يشاركها فيه نقاد من العرب وغير العرب منهم الناقد العربي الأصل والعريق التجربة في النقد الغربي إدوارد سعيد،[15] هو ما يمنح تجربتها قيمة معرفية ومنهجية، وإن تجاوز ذلك مع مفارقة الاضطراب المشار إليه سابقا، ومع مفارقة أخرى تتمثل بتبني مفاهيم غربية دون إخضاعها للتساؤل.

في الاستشهاد السابق، كما في كتاب يمنى العيد ككل، تتواتر الإشارة إلى العلم وكونية العلم والفكر العلمي، وما إلى ذلك من مفاهيم غربية في أساسها، بل غربية قديمة تم تجاوزها في أهم التيارات الفكرية والنقدية في الغرب. فمن الذي يستطيع في الغرب الآن أن يتحدث، في سياق البحوث الإنسانية، عن كونية العلم ويقينه وثباته بعد الرؤية التاريخية لتطور العلوم التي طرحها توماس كون في دراسته لبنية الثورات العلمية، وميشيل فوكو في حديثه عن الحقول المعرفية (إبستيمات) وشفرات الثقافة، وبعد التقويض الدريدي، وتحطيم ثوابت التاريخ الأدبي في التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية لدى هيدن وايت ستيفن غرينبلات وما إلى ذلك من تغيرات جذرية في التفكير الغربي إزاء مفاهيم تقليدية كالعلم والحقيقة وما إليهما.[16] لقد أعيد النظر في كل ذلك وتغير، ونحن لا نزال نعيد إنتاجه دون وعي أو تساؤل كافيين. طبعا قد يقال، وبكل جدارة: ولم لا نحتفظ بمفهوم كالعلم ونؤمن بكونيته بغض النظر عما يراه الغرب؟ أليس في مطالبتنا بالتخلي عن هذا المفهوم وغيره تبعية ضمنية أخرى للغرب؟ أليس التخلي بالتبعية تبعية أخرى؟ والإجابة هنا هي أن من حقنا، كما من حق الغرب وغير الغرب، أن نحتفظ بما نشاء أو نرفض ما نشاء، ولكن بعد تفكير كاف، وبمبررات معرفية كافية. ومن المستبعد أن يكون الاحتفاظ بمفهوم العلم وكونيته في النماذج المشار إليها هنا ناتجا عن غربلة لهذا المفهوم.

إن من أهم ما يشكك في مصداقية المنطق العلمي في العلوم الإنسانية بوجه خاص هو الموقع الثقافي للناقد أو المفكر عموما. ومن الطريف والمثير للمفارقة مرة أخرى أن يمنى العيد تتحدث عن هذا الموقع، وعن أهمية أن يصدر الناقد عن وعي بأهميته معيدا إنتاج ما يتناول من مفاهيم في ضوء ذلك الموقع في الوقت نفسه الذي تتحدث

فيه عن كونية العلم والتفكير العلمي وما إلى ذلك كمفاهيم تتضمن ما هو مطلق وتام الموضوعية:

ليس المنهج قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله. المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم، يتطلب، مجرد تبنيها، مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا مهما. كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة على التبلور والتميز وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها (نفسه ١٢٤).

الوعي بالموقع الثقافي الذي تؤكده العيد هنا يتناقض مع مفهوم الكونية في العلم، لأن الكونية تتجاوز نسبية الموقع إلى مطلق الصلاحية. لكن هذا الوعي هو بالفعل ما يصدر عنه الفكر الغربي الحديث، وما تنبه له عدد من المفكرين العرب المحدثين أيضا. يذكرنا المفكر المغربي المهدي المنجرة في مقالة بعنوان «الالتحام بين العلم والثقافة مفتاح القرن العشرين» بالقناعات التي عبر عنها مفكران غربيان بارزان هما الفرنسي ميشيل سير Serres والبلجيكي الروسي الأصل إليا بريغوجين Prigogine. يقول الأخير: «أضحى من الملح على العلم أن يعد نفسه جزءا لا يتجزأ من الثقافة التي يتطور بين أحضانها».[١٧] وإذا كان هذا لا يعني النسبنة التامة للعلم، لأن هناك الكثير مما هو كوني ومشترك في مختلف العلوم، فإن هذا الكوني والمشترك كاد يصبح هو السمة الوحيدة مع هيمنة العقلانية في عصر ديكارت وبداية عصر التنوير حتى بلغ الأمر حده الأقصى في القرن التاسع عشر في أطروحات الوضعية الفرنسية عند أوغست كونت، وفي الطرح الماركسي الذي صبغ التحليل الاقتصادي/الاجتماعي بإطلاقية العلم على نحو لم يبدأ في التراجع حتى جاء مفكرون ونقاد مثل: ماشيري والتوسير وغولدمان وفريدرك جيمسون في العقود الثلاثة الأخيرة. وقبل ذلك كان هوسرل يطرح في مطلع القرن مساءلة لدعاوى الموضوعية الإمبيريقية في الفلسفة، وإن حاول من خلال ظاهراتيته أن يؤسس لمعرفة مطلقة الوثوق. ولعل الفكر البنيوي في الستينيات كان آخر متاريس التعلق بتلك العلمية المتهاوية. فمع تطور البنيوية كوريث للفكر والمنهج الشكلاني سواء في الدراسات الأسلوبية أو غيرها جاء التقويض الديريدي، وتطورات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية لتنسف ذلك التمترس الأخير.

المفكر الذي اتكأ على طروحاته النقاد العرب السائرون في السياق البنيوي التكويني، وهو الروماني الأصل لوسيان غولدمان، أقام فكره ومنهجه على مساءلة جذرية

لثوابت ومطلقات العلوم الإنسانية، مثلما فعل هوسرل من قبل من زاوية مختلفة. فعند غولدمان، كما عند سلفه وقدوته الفكرية/المنهجية البلغاري لوكاتش، تحل الأيديولوجيا كمفهوم أساسي لفهم متغيرات الفكر والثقافة ومنها الأدب. في كتابه العلوم الإنسانية والفلسفة (١٩٦٦)[١٨]، يحدد غولدمان رؤيته لعلمي الاجتماع والإناسة (الأنثروبولوجيا) بأنهما نتاج ما يسميه بـ «الرأسمالية المنظمة» التي حلت محل «رأسمالية الأزمة» التي تقوضت في أعقاب الثورة الروسية والحربين العالميتين. فقد جاء هذان العلمان ليحلا محل الفلسفة في بعض مهامها الأساسية وليصيرا حليفين للرأسمالية الجديدة. ومن أوضح تعبيرات ذلك التحالف، يقول غولدمان ، إلغاء التاريخ من دراسة البنية ودراستها دراسة شكلانية، وذلك في مفارقة واضحة لما عبرت عنه الفنون المعاصرة من موقف مضاد «للممارسات اللاإنسانية واللاثقافية في الرأسمالية المنظمة» (العلوم الإنسانية والفلسفة ١٥). وما يهمنا هنا هو هذه الرؤية التي تتجاوز تحييد «العلم» ومنحه صفتي الإطلاقية والكونية إلى إبراز تحيزاته ومحدوديته الفلسفية والاجتماعية بل والسياسية. هنا يتحول علما الاجتماع والإناسة إلى تكوينات معرفية مؤدلجة، اي مرتبطة برؤى ومصالح فكرية واجتماعية واقتصادية ذات تكوين تاريخي متغير.

لكن ينبغي أن نضيف هنا أن نقد غولدمان لم يكن للعلم في حد ذاته، وإنما لبعض تمظهراته في العلوم الإنسانية. فمشروعه الفكري النقدي مرتبط بنظرة تقليدية للعلم عبر عنها في استهلال كتابه «الإله المختفي» حيث أشار إلى أن العلوم المتصلة بالإنسان تصل إلى الحقائق الموضوعية الإمبيريقية التي تصل الفيزياء والكيمياء إلى ما يشبهها، ولكن عبر طرق مغايرة. وهذه الحقائق التي تصل إليها العلوم الإنسانية «لابد أن تكون ذات طبيعة أكيدة ويعتمد عليها بالقدر نفسه (الذي يعتمد فيه على العلوم الطبيعية)»[١٩]. هذه النظرة إلى العلم نفسه هي التي تعرضت للنقد في مرحلة ما بعد البنيوية في الفكر الغربي.

٣- كمال أبو ديب: طموح التميز في خطابية التمنهج

لاشيء يوضح تواضع التجربة النقدية العربية في مجال المثاقفة أكثر من المقارنة بين التردد الذي يعيشه الناقد والمفكر العربي في مراجعة منهج من المناهج المتبناة من الغرب والجرأة التي يقوم بها مفكر غربي بمراجعة لا المناهج فحسب، وإنما العلوم التي تعود إليها تلك المناهج. فقصارى ما نستطيعه ـ على ما يبدو ـ هو أن نؤكد مع

يمنى العيد أننا بحاجة إلى «تملك هذه المناهج النقدية الحديثة تملكا واعيا أي معرفتها معرفة علمية تخولنا تملكها» (في معرفة النص ١٢٠). في الوقت الذي يقوم فيه مفكرون من طراز هوسرل وغولدمان وفوكو وديريدا بمراجعة العلوم أو الحقول المعرفية التي تتفرع عنها المناهج، سواء كانت فلسفة أو أنثربولوجيا أو فيزياء. كأننا خلقنا أقصر قامة من أن نقوم بمراجعة على ذلك القدر من الجذرية[٢٠].

لكن النظر إلى المشكلة على هذا المستوى هو مبالغة في التوقع. فالمراجعة المنهجية نفسها لم تصل إلى الحد الذي يحقق بعض ما يطمح إليه نقادنا. ذلك أن الوضع دون ذلك بكثير، والمثل الأعلى السائد في حقل الدراسات النقدية لا يكاد يتجاوز توظيف المناهج الغربية توظيفا «صحيحا»، انطلاقا من أن تلك المناهج هي خلاصة الفكر البشري، وأن قصارى أو أفضل ما نستطيع فعله هو خلق علاقات جديدة بين عناصرها. طبعا سنجد كلاما يعبر عن الطموح إلى ما هو أكثر من ذلك، لكن العبرة هي في النتائج، إذ إن المتحصل غالبا هو قلق واضطراب، كما تقول يمنى العيد، أو نوع من التجزيئية التي يقول محمد برادة إنها تسم «تعرفنا لبعض المناهج والنظريات»[٢١] بالإضافة إلى نتائج أخرى سبق أن أشرت إليها. والمحزن هنا أننا بعد حوالي ثلثي القرن على المثاقفة النقدية عند أحمد ضيف وطه حسين والعقاد وغيرهم لا نزال نتتلمذ على تلك المناهج منطلقين من مفاهيم واهية مثل «عالمية الفكر»، و«شمولية المنهج العلمي» وما إلى ذلك، وكأن هذه تكوينات ميتافيزيقية خارج الزمان والمكان. قبل عقود أكد محمد غنيمي هلال هذه المفاهيم في تأسيس لا يزال يغذي الخطاب النقدي العربي حين قال إن المذاهب النقدية الغربية «أصبحت تيارات فنية عالمية، وموردا عاما يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم، وميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء»[٢٢].

بعد هلال بما يقارب الأربعين عاما يؤكد ناقد لا يقل تأثيرا وشهرة عن سلفه هو كما أبو ديب تلك العالمية حين يتحدث عن «إغناء الفكر العالمي» من خلال منهج البنيوية مشيرا بحماسة خطابية تذكرنا بما وجدنا لدى سامي سويدان أن الأمة من خلال ذلك المنهج «سترقى... إلى المعاصرة الحضارية»[٢٣]. لكن هذه الخطابية ذات النبرة الأيديولوجية العالية التي تشيع في تعامل أبي ديب مع الفكر الغربي تترافق مع طموح مثير للإعجاب إلى جعل المثاقفة بعيدة عن النسخ البليد. فإغناء الفكر العالمي لا يأتي «بالنقل والتمثل، بل بالمشاركة في الاكتشاف، والجهد في العمل المتقصي، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل» (جدلية الخفاء والتجلي ٧).

إحدى الممارسات النقدية التي يمكن النظر إليها كمثال على ذلك الطموح المميز هي دراسة أبي ديب للشعر الجاهلي في كتابه الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (١٩٨٦). هذه الدراسة تقف في أواسط العقد الثامن مقابلة لدراسة طه حسين في أواسط العقد الثالث، متمحورة حول الشعر الجاهلي أيضا. ولكن للوصول إلى هدف مغاير تماما. وثمة نقطة التقاء أخرى بين الدراستين هي المنهج الأوروبي، البنيوية بعد الشك الديكارتي، والنظر إلى ذلك المنهج بوصفه أداة يعتمد عليها في الوصول إلى الحقيقة بغض النظر عن اختلاف السياقات الثقافية ومتغيرات الزمان والمكان. وهذه النقطة الأخيرة تقوم ـ كما سبق أن أشرت ـ على الاعتقاد العربي الذي لم يتغير لدى الكثيرين بأن بحثا إنسانيا كالنقد الأدبي يدخل في إطار العلم، وأن العلم ثابت رغم كل المتغيرات. في خطاب طه حسين يأخذ العلم سمته الغربية فهو «العلم الغربي» لكن ذلك لن يمنعه من الانتشار في مصر بحيث «سيقضي غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم، متأثرين بمنهج (ديكارت)...» (في الشعر الجاهلي ٤٥). أما أبو ديب فهو يحقق نبوءة عميد الأدب العربي من خلال منهج يصفه بأنه «تحليل علمي دقيق»: «... فدراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل علمي دقيق لما يكشف عنه هذا الشعر من علاقات سائدة ضمن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية»[٢٤] (التأكيد من عندي ج١/ص١١).

إن مفهوم العلم في إشارة أبي ديب، كما هي في إشارة طه حسين من قبل، يعود إلى نوع المعرفة التي تنامت في أوروبا مع ديكارت وبيكن ومعاصريهما، المعرفة التي تؤمن بالموضوعية والحيادية القائمة على أسس عقلانية. والمتأمل في خطاب أبي ديب يجد أن هذه الموضوعية والحيادية العقلانية هي التي تكمن وراء طموحه إلى «منهج علمي دقيق». يقول منح خوري، وهو أحد دارسي الخطاب النقدي العربي الحديث من موقع غربي، إن هذا المنهج الديكارتي لا يزال فاعلا في ذلك الخطاب: «إنها روح هذا المنهج الشكوكي الديكارتي، المنظور إليه في الغرب ومنذ القرن السابع عشر على أنه قمة المعرفة العلمية والوعي التاريخي، التي تنتشر إلى حد يزيد وينقص في أعمال المثقفين العرب المشار إليهم أعلاه (وفي مقدمتهم أدونيس محور المقالة)، وتشكل تقييمهم لأوجه محددة من التراث العربي الإسلامي»[٢٥]. طبعا ينبغي أن نعقب بأن المعرفة العلمية التي يمثلها ديكارت فقدت الكثير من قيمتها. كما سبقت الإشارة، ولم يبق إلا بعض مثقفي العالم غير الغربي ممن تمكسوا، ولا يزالون، بقديم الفكر الغربي. وقد

سبق لعبدالله العروي أن لاحظ تنامي هذا النوع من التفكير «شبه العلمي» كما يسميه لدى المثقفين العرب منذ بدايات عصر النهضة: «والواقع أن النقد شبه العلمي كان سلاحا أيديولوجيا ولد في وعي ليبرالي مازال واثقا بنفسه...» (الأيديولوجية العربية المعاصرة ١٥٦).

الطريف طبعا أن المثقف العربي في شخص الناقد المتعلق بتطبيق المناهج الغربية يمزج المعرفة العلمية، التي لا يتردد في وصفها بالصرامة والدقة، بخطابية ذات أدلجة واضحة وعالية النبرة. في كتابه المعنون في الشعرية يتحدث كمال أبو ديب عن الفكر الملتزم بقضايا الأمة بوصفه مؤسسا على منهج علمي صارم وسط لجة من الانهيار الفكري والثقافي: «في هذه اللجة ينتصب الآن الفكر الملتزم بعمق بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما، الباحث بجهد لاينى وبجدية لا تهادن، منطلقا من تأسيس منهجي وعلمي صارم...»[٣٦] هذا التأسيس المنهجي العلمي الصارم هو ما يتحدث أبو ديب انطلاقا منه في دراسته للشعر الجاهلي معلنا عن مزيج من المناهج التي تتراءى وكأنها عناصر منهج جديد. إنها خلطة بمقادير طريفة ومليئة بالدلالة على طبيعة المشكلة التي لا يعاني منها أبو ديب وحده، وإنما جانب كبير من الخطاب النقدي العربي المعاصر. يقول أبو ديب إنه في دراسته للشعر الجاهلي يوظف منظورا تسهم في تشكيله خمسة تيارات بحثية متميزة في هذا القرن، هي:

١ـ التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره كلود ليفي ـ شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية.

٢ـ التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره فلاديمير بروب.

٣ـ مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية، وبشكل خاص عمل رومان ياكوبسن والبنيويين الفرنسيين.

٤ـ المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي، والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية... ولعل لوسيان جولدمان أن يكون أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التناول.

٥ـ تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة (formula) في آلية الخلق، كما طورها ملمان دي باري وألبرت لورد.

(الرؤى المقنعة ٦٥)

بعد قراءة هذه الوصفة المنهجية العجيبة لابد أن يبرز سؤالان: الأول عن عدد

المناهج وإمكانية مزجها، والثاني عما يريد الناقد العربي أن يفعله بكل هذا. وفي تصوري أنه إذا كان هناك نص نقدي عربي حديث يوضح مشكلة المنهج في خطابنا النقدي على نحو بارز لا يكاد يحتاج إلى تعليق فهو الذي يضم هذه القائمة المثيرة للدهشة. لكن لابد لنا من تعليق مبدئي على عدد المناهج وإمكانية مزجها انطلاقا بالطبع من كون المزج المنهجي مشروعا جدا، بل وطبيعيا ودالا ـ نظريا على الأقل ـ على قدرة خلاقة. لكن السؤال هو عن الحالات المتعينة لذلك المزج. كم هي يا ترى المناهج الموجودة في هذه القائمة: إنها بنيوية ليفي شتراوس ومنهج بروب ومنهج غولدمان والتحليل الشفهي عند باري ولورد، ثم ذلك العدد المبهم من المناهج المنضوية تحت (٢): «مناهج تحليل الأدب» المتصلة بالدراسات اللسانية والسيميائية. إن هذا التشكيل المنهجي يدور إجمالا في فلك البنيوية. لكن السؤال هو هل يدرك الناقد ما يعنيه قوله إنه يجمع ما بين صاحبي الاتجاهين المتضادين في البنيوية: ليفي ـ شتراوس وغولدمان؟ وهل صحيح أن غولدمان أبرز الذين أسهموا في «تطوير» التناول البنيوي النابع من الماركسية (كما يقول أبو ديب دون أن يسمي ذلك التناول، وهو بالطبع البنيوية التكوينية)، أم أن غولدمان هو صاحب المنهج الذي أسسه وسماه؟... فهل يجهل أبو ديب دور غولدمان؟ أم أنه يتجاهله؟[٢٧]

في واحدة من أحدث الدراسات حول غولدمان، يقول أيدان دونالدسن إن المفكر الروماني الأصل استطاع بالاعتماد على مكتشفات جان بياجيه تطوير «نوع من البنيوية المتسقة مع الماركسية، ولكن المختلفة مع تلك التي تبناها ليفي ـ شتراوس وألتوسير... (وأن البنيوية التي طورها) مزج لماركس مع بياجيه، متضمنة رؤى لوكاتش»[٢٨]. أما غولدمان نفسه فيوضح منهجه على النحو التالي: «لقد أوضحنا أيضا العلوم الإنسانية الإيجابية وبدقة أكبر المنهج الماركسي من خلال تعابير مطابقة تقريبا (استعرناها، فوق ذلك، من جان بياجيه)، تلك هي البنيوية التكوينية»[٢٩] وواضح هنا المزج المنهجي الذي اعتمد عليه غولدمان للوصول إلى منهجه الخاص، لكن ذلك المزج كان واضح المعالم في ذهنه وهو يحدد أطروحة كتابه حول العلوم الإنسانية: «إنها إذا ليست مسألة ربط لمكتشفات الاجتماع بالتاريخ، وإنما مسألة تخل عن كل ما هو تجريدي في علم الاجتماع، وكل ما هو تجريدي في التاريخ لإنجاز علم ملموس للواقع الإنساني، علم لا يمكن أن يكون إلا علم اجتماع تاريخي أو تاريخ علم اجتماعي، تلك هي الأطروحة التي سندافع عنها في هذا الكتاب» (الماركسية والعلوم الإنسانية ٢٣). هذا الرفض

للتجريدي في علم الاجتماع والتاريخ هو إحدى نقاط الارتكاز الفلسفية لغولدمان، نقطة الارتكاز التي تمنح مسعاه المنهجي غايته وشخصيته، إذ إن أحد أوجه اختلافه الرئيسة مع ليفي ـ شتراوس هي أن المنهج البنيوي لهذا الأخير يتخلى عن التاريخ بوصفه نتاجا لما يسميه غولدمان بالرأسمالية المنظمة، كما سبقت الإشارة، ولولا هذا الاختلاف لما كان هناك داع أصلا لتطوير بنيوية أخرى.

لكن ماذا يريد ناقدنا العربي أن ينتجه من خلال مزجه للمناهج؟ هل لديه مسعى فلسفي يشبه ما لدى غولدمان أو غيره؟ هل هو متصالح مع بنيوية ليفي - شتراوس وغولدمان معا، اي مع الرأسمالية والماركسية في الوقت نفسه؟ أم أن لديه تفسيرا آخر؟ لنستمع إليه يقول إن «عمل ليفي - شتراوس هو الألصق بالمشروع الذي أنميه....» (الرؤى المقنعة ٦). ثم يضيف أن عمله على تطوير منهج بنيوي متزامن مع عمل باحثين آخرين في فرنسا (نفسه ٩)، ليواصل بعد قليل: «يسعى (البحث) إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية متشابكة معقدة جذرية وكلية في آن واحد» (نفسه ١١). إلى أن يصل إلى ذلك المقطع الذي سبق اقتباسه، والذي يؤكد فيه أن تحليله البنيوي لا يمكن أن يتوقف عند البنية بحد ذاتها، وإنما يتعدى ذلك إلى دراسة ما يحيطها من بنى اجتماعية واقتصادية وسياسية، وهو في ذلك التعدي سيصل إلى «تحليل علمي دقيق» (نفسه ١١). وبنظرة براغماتية معتادة في النقد العربي الحديث يرى الناقد العربي أن النقد البنيوي الذي يتوقف عند حدود البنية، أي الشكلاني الذي مارسه أمثال ليفي - شتراوس، ليس سوى مرحلة أولى للتحليل البنيوي التكويني (نفسه ١٢)، دون أي شعور بالمضمون الفلسفي الأيديولوجي لبنيوية ليفي - شتراوس، المضمون الذي أقلق غولدمان كما رأينا. وفي الواقع أن أباديب لا يرى أن للبنية أي مضمون فلسفي أساسا، كما يعبر في مقدمة جدلية الخفاء والتجلي: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود... في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع... لكنها.... تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع...» (٧)[٢٠]. وفي حقيقة الأمر أن البنيوية ليست فلسفة، لكنها ذات مضمون فلسفي وجذور غائرة في الفلسفة، كما رأينا في خلاف غولدمان مع البنيوية الشكلانية، وكما يخبرنا فؤاد زكريا في تقصيه لجذورها.[٢١] وإذا كانت البنيوية قادرة على تغيير الفكر، فكيف يبعدها هذا عن المضمون الفلسفي؟ أم أن أباديب بحاجة إلى تهميش ما هو مختلف فكريا في البنيوية لتحويلها إلى أداة منهجية صالحة للنقل إلى خارج سياقها،

وقادرة بالتالي على أداء دورها التحديثي الذي يريده منها بوصفها تقود المجتمع إلى الرقي، كما سبقت الإشارة.

ذلك الدور التحديثي يتضح في الغاية التي يسعى إليها أبو ديب من دراسة الشعر الجاهلي بنيويا، الغاية التي، كما سبق أن أشرت، تقابل غاية طه حسين وإن لم تنقضها على المستوى الأيديولوجي، كما يبدو لأول وهلة. فأبو ديب يعترض على المنزلة التقديسية المبالغ فيها والمعطاة للشعر الجاهلي كـ «عمود مركزي يجسد الأصل أو العنصر الذهبي أو المنبع...(المنزلة التي تكرس) عناصر الاستمرارية والتكرار والتقليد في هذا التراث بدلا من التنوع والتعددية والصراع بين أطراف متضادة منه» (الرؤى المقنعة ٦٧٣). يريد أبو ديب إذا أن يستعيد الشعر الجاهلي من خلال الدرس البنيوي، بدلا من التشكيك في صحته كما فعل طه حسين من خلال الديكارتية: «سوف يؤدي اكتناه كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلي وتخليصه من الصورة الغائمة التي ألصقت به حتى الآن» (نفسه ٢٠٠). وهو في استعادته يسعى إلى وضعه في صورة لا تتميز بالوضوح فقط، وإنما بالانسجام مع مقولات الحداثة العربية المعاصرة، حداثة التعدد والصراع والتضاد كما نظر لها وطبقها شاعر كأدونيس. أما المسؤول عن تكريس الصورة الأحادية التقليدية ذات التمركز الأيديولوجي العربي فهو، كما يرى أبو ديب، «مؤلف جمهرة أشعار العرب، الذي عاد إلى الجاهلية للوقوف ضد «انفجار الحداثة في نهايات العصر الأموي والعصر العباسي، وطغيان البديع وشعر أبي تمام ومسلم وغيرهما، ثم شعر المتنبي وعشرات من الشعراء المحدثين غيره، بزمن طويل جدا» (نفسه ٦٧٣).

إن مسعى أبي ديب لتطبيق «البنيوية» بغض النظر عن أي فرع من فروعها هو المقصود تماما، وهو يسعى لتطبيقها بقدر ما هي وسيلة لإعادة النظر إلى الشعر الجاهلي وتقويض النظرة التقديسية إليه لإدخاله من ثم في سياق الحداثة المعاصرة. وتقويض التقديس هنا هو، كما نعرف، هدف طه حسين وإن أدى في حالته إلى التشكيك في صحة ذلك الشعر بدلا من استعادته. غير أن فرقا مهما سيتضح بين طه حسين وأبي ديب حين نتذكر أن الأول لم يدع نوعا من الإبداع أو الاستحداث المنهجي. فدراسة أبي ديب تطمح إلى أن تكون مبدعة على هذا المستوى، على النحو الذي يعلنه المزيج المنهجي الذي سبق الاستشهاد به، مثلما يوحي به عنوان كتابه حول الشعر الجاهلي. في المزيج المنهجي ما يوحي بأن أبا ديب يوظف منهجا يتشكل أساسه من

جهود البنيويين السابقين (ليفي ـ شتراوس، غولدمان، البنيويين الفرنسيين، السيميائية، الدراسات اللسانية، بروب، إلخ). لكن ذلك الإيحاء هو ما سبق أن أومأ إليه العنوان «نحو منهج بنيوي» الذي يوحي بأن ثمة تطويرا لفرع جديد من البنيوية. وهذا ما تؤكده بعد ذلك مجموعة إعلانات بعضها واضح، والبعض الآخر ضمني، فهو يقول إن بحثه «يسعى إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية متشابكة معقدة جذرية وكلية في آن واحد» (الرؤى المقنعة ١١). ذلك المنهج قريب من منهج ليفي - شتراوس: إن «عمل ليفي - شتراوس هو الألصق بالمشروع الذي أنميه...» (نفسه ٩)، ثم يضيف أن عمله متزامن مع عمل باحثين في فرنسا. وهذا التزامن الموحي بالمشاركة في الإنتاج يتضمنه فعل التطوير الذي يستعمله أبو ديب لوصف أربعة من التيارات الخمسة التي أسهمت، كما يقول، في تشكيل منظوره النقدي: فليفي - شتراوس «طور» التحليل البنيوي للأسطورة، وبروب «طور» التحليل التشكيلي، وكذلك هي الحال مع غولدمان وغيره. فالدلالة الضمنية هي أنه مادام هؤلاء «يطورون» فإن أباديب أيضا مشارك آخر في هذه العملية الجماعية.

في الوقت نفسه ليس هناك ما يشير إلى أن ناقدنا العربي كان يدرك أنه أثناء عمله على مشروعه البنيوي (أي في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تقريبا) كانت البنيوية تلفظ أنفاسها الأخيرة في فرنسا والعالم الغربي عموما، على الأقل لدى النقاد المؤثرين. بل إن تلك النهاية قد بدأت قبل ذلك بكثير. فهذا رولان بارت وهو على الأقرب أشهر من تبنوا البنيوية عام ١٩٦٦ في مقاله الشهير «مقدمة للتحليل البنيوي للنصوص الروائية» يعلن بعد سنة واحدة عن ضرورة تبني «طريق نقدي مختلف تماما: إيجاد أداة تحليلية متصلة بالأعمال الأدبية الحديثة... تلك الأداة لن تقيس البنيات وإنما لعب البنيات وانقلابها عبر طرق غير منطقية، 49 - The Grain of the Voice, 48.

وهذا يعني أن بارت كان يعلن ما سبق لزميله الفرنسي ديريدا أن أعلنه في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦، وذلك في مؤتمر جامعة جونز هوبكنز الشهير الذي قصد منه تقديم البنيوية، وأتت دراسة ديريدا «البنية، الإشارة، واللعب في خطابات العلوم الإنسانية» لتجهض ذلك التقديم، وتمنع البنيوية من الازدهار في الدراسات النقدية الأمريكية لصالح التقويض الذي دشنه ديريدا ثم كرسه بول دي مان وهلس ملر وآخرون فيما بعد.

النقد الذي وجهه ديريدا لبنيوية ليفي ـ شتراوس في مقاله المشار إليه يتقاطع مع

مشروع أبي ديب على شكل مفارقة جديرة بالتأمل من حيث هي تحيل على غياب الوعي الفلسفي الكافي في المشروع النقدي الذي يمثله أبو ديب. ففي تحليل ديريدا تقع بنيوية ليفي - شتراوس في تناقض مرده إلى القول بأن ثمة «مدلولا متعاليا» رغم القول بأن الدلالات ناتجة عن نظام من الاختلافات التي ينتج بعضها بعضا. فالتناقض هو في افتراض وجود مصدر للدلالة أو المعنى خارج النظام البنيوي المقترح، وذلك لتفسير مجيء الدلالة أصلا. لكن هذا النقد التقويضي لم يؤثر - كما هو واضح - في التبني العربي للبنيوية حتى بعد عشرين عاما من صدوره، ففي تناقض أكثر وضوحا وأقل رهافة فكرية، يوظف أبو ديب البنيوية ليكشف البنية الميتافيزيقية أو المتعالية في الثقافة العربية، أي أن الاتجاه الموسوم في الغرب بالميتافيزيقا يصبح نفسه أداة لنقد الميتافيزيقيا، وبالطبع دون انشغال بالإشكالات المنهجية والفلسفية الناتجة عن ذلك أو حتى الوعي بها. يقول الناقد الأمريكي روبرت شولز في تعبير موجز لأهداف المشروع البنيوي في الفكر والنقد الغربيين، إن البنيوية تعبر عن حاجة الغرب في مطلع هذا القرن إلى «نظام متماسك يوحد العلوم ويجعل العالم صالحا لسكن الإنسان مرة أخرى. وهذه حاجة دينية بالطبع»[٣٢] (التأكيد من عندي). غير أن هذا لا يحول دون أن توظف البنيوية وغيرها توظيفا مغايرا لتوظيفات أخرى، لكن شريطة أن يتم ذلك على مستوى فلسفي ومنهجي واع، وهو ما سيؤدي على الأرجح إلى إحداث تغييرات جذرية في الهيكل العام والتكوين الداخلي للاتجاه المراد تغيير وظيفته.

لقد سبق لأبي ديب في رسالته للدكتوراه (التي طبعت فيما بعد في كتاب باللغة الإنجليزية) أن تناول نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني منتقدا النقاد الأوروبيين لتجاهلهم الثقافات الأخرى ومنها العربية، وظنهم حين يتحدثون عن البنية أنهم يكتشفون شيئا جديدا، بينما هي أشياء مكتشفة. والمثال هو مفهوم «النظم» الذي يرى أبو ديب أن الجرجاني سبق به ما عرفه الغربيون باسم البنية.[٣٣] وبغض النظر عن فهم أبي ديب للبنية في تلك الدراسة (فهي أقرب إلى البنية بالمعنى الذي فهمه النقاد الجدد في أمريكا لا بالمعنى الذي طوره البنيويون، كما تتضمن ذلك مقارنته للجرجاني بالناقد الأمريكي كليانث بروكس، أحد قادة النقد الجديد (ص ٥٤)، فإن الملفت هنا هو أن أبا ديب لا يقع فيما يتهم به الأوروبيين فحسب، وإنما فيما هو أسوأ. فهو من ناحية يدعي المشاركة في تطوير البنيوية، التي سبقته بسنوات، باكتشاف منهج بنيوي خاص به دون أن يفعل ذلك، ثم إنه من ناحية أخرى يكشف عن عدم وعيه بالإشكاليات المنهجية والفلسفية المترتبة على اختياره المنهجي. كان الذي يعنيه هو تبني المنهج وليس ما

يوجه لذلك المنهج من نقد، وما يسفر عنه النقد من نتائج.

ملاحظات ختامية

في المدخل الخاص بالنقد والنظرية العربيين من «دليل جامعة جونز هوبكنز للنظرية والنقد الأدبيين» كرس وليد حمارنه، وهو دارس عربي يعمل في جامعة ييل، مجمل العرض للنقد العربي القديم، وحيزا صغيرا للنقد والتنظير العربي الحديث قائلا فيما يبدو أنه تعليل ضمني لذلك التحجيم الملفت للنظر: «إن معظم النقد الأدبي المنتج (في العالم العربي) في القرن الحالي كان مجتزأ إما من النماذج العربية الكلاسيكية أو من النماذج الأوروبية».[٣٤] هذا بعد إشارة الكاتب إلى ثلاثة أو أربعة من النقاد العرب منهم: كمال أبو ديب ومحمود أمين العالم. هذه النتيجة التي سبق أن توصل إليها ناقد مستعرب هو فنسنت كانتارينو،[٣٥] هي بكل تأكيد مجحفة بحق الكثير من التجارب النقدية المميزة في العالم العربي، لكنها تلمس حقيقة تثبتها التجارب الأكثر بكل أسف. فكما نحن اجتزائيون ومقلدون في معظم شؤون حياتنا فإن النقد ومناهجه ليست بدعا. لكن المشكلة ليست هنا بقدر ما هي في غياب الوعي بها، أي أن لدينا مشكلة تحتاج إلى تفكير وعمل جادين. لكن لعل الأسوأ من ذلك هو الادعاء بتجاوز المشكلة والوصول إلى الإبداع في التنظير المنهجي على الرغم من كل مظاهر الاضطراب والخلط وسوء الفهم.

نعم لن نستطيع أن نتجاهل الغرب، بل إن من السذاجة تصور عدم الحاجة إلى الغرب، وهذه الورقة لم تكتب انطلاقا من أي قناعة بإمكانية الاكتفاء الذاتي أو الانقطاع الثقافي، ليس لاستحالة مثل ذلك حاليا على الأقل، وإنما لكونه خطرا على حياة الثقافة حيثما كانت. فنحن في عالم متداخل لابد لبعضه من الاعتماد على بعض. لكن القول بضرورة هذه المثاقفة، وهو ما يتوقع أن يقال كرد فعل تجاه أي نقد لتبني المناهج والمفاهيم الغربية، يختلف تماما عن تجاهل المشكلات الناجمة عن تلك العملية المعقدة والحساسة. وفي النصوص المستعرضة في هذه الورقة كان المسعى إلى إثبات بعض من أبرز تلك المشكلات، وإذا تضمن ذلك بعض القسوة في النقد فمرده إلى خطورة الأمر، لأن أمر الثقافة سواء في النقد أو الأدب أو غيرهما أهم من الأشخاص منتجي ذلك النقد. وإذا كنا نتطلع إلى مستقبل نقدي أفضل فلابد لنا من مواجهة المشكلات التي نعيشها.

إن النقد الأدبي يواجه الأزمات في كل مكان، لا في العالم العربي أو العالم غير العربي فحسب، وإنما في الغرب نفسه. لكن الفرق بين أزماتنا في العالم غير الغربي والأزمات في الغرب هي أن أزمات الغرب نابعة من سياقه الخاص بعد أن تعالى تكوينه الثقافي على الثقافات الأخرى، فصارت التطورات في الفكر والمنهج محاولات لحل المشكلات الناجمة عن مستجدات ذلك السياق. وأود في ختام هذه الملاحظات أن أشير بسرعة إلى مثالين من هذه التأزمات الغربية لإيضاح ما أقول. وسأتبع ذلك بلمحة سريعة عن الأزمات في العالم غير الغربي مما يشبه ما نواجهه.

المثال الأول مما كتبه الناقد الأمريكي الماركسي فردريك جيمس في مقالة حول «الأدب العالمي في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات»[٣٦]، الذي يرى فيه أن أزمة تنجم في النقد والأدب الغربي عن الانغلاق عن التجارب الأدبية والنقدية في العالم غير الغربي لاسيما في آسيا. ويضرب مثالا بالثقافة الصينية للتدليل على أطروحته حول الصلة العميقة بين التشكلات الأدبية من ناحية، والاجتماعية والاقتصادية والسياسية من ناحية أخرى، وذلك على نحو لا يخطر في أفق التفكير الغربي. لكن جيمسن لا يصدر عن رؤية ترى تفوق الصين أو غيرها على الغرب، والحاجة بالتالي لتبني نماذج إبداعية أو فكرية من هنالك. إنه لا يدعو إلى غذاء يأتي من العالم وتتوقف عليه حياة أو موت الثقافة الغربية، وإنما إلى مزيد من المقويات والأكسجين.

أما المثال الثاني فهو مما كتبه ناقد أمريكي آخر هو جوناثان كلر عن مستقبل النقد في الولايات المتحدة[٣٧]. فهو يرى تراجعا في المهمة التي طالما اضطلع بها النقد الأدبي، وهي دعم التقدم نحو العلمانية بعيدا عن التوجهات المحافظة. يقول كلر إن المشهد النقدي الأمريكي يتضمن توجهات «رجعية» سواء في الممارسات النقدية (ويضرب مثلا بجفري هارتمان كأحد الذين يكرسون خطابا دينيا في النقد)، أو في المؤسسات الأكاديمية والمناهج، ويطالب بالعودة إلى مزيد من العلمنة الثقافية والاجتماعية وبالطبع النقدية. وهذا يعني أن كلر يطالب بتكريس التوجه الحداثي على نحو يذكر بالخطاب العربي الموازي له في التوجه، كما رأينا عند سويدان وأبي ديب. لكن الفرق هنا واضح في أن كلر، أولا، لا يريد استقدام نماذج تحديثية من خارج السياق الثقافي الغربي، ثم إنه، ثانيا، لا يرى أن تبني منهج أو مفهوم نقدي، كالبنيوية عند أبي ديب، قادر على تعديل المسيرة. فكلر أدرى بالنقد الذي وجه إلى معظم هذه المناهج والمفاهيم مما يجهله أو يتجاهله بعض النقاد العرب. ما يريده كلر هو تعديل في الرؤية

الفلسفية الأيديولوجية للثقافة، وفي الممارسة التي تتحول بها تلك الرؤية إلى نقد ومناهج تعليم وما إليها.

إن مشكلة النقد العربي في مواجهة النماذج الغربية هي مشكلة التحديث أساسا، التحديث الذي نواجهه على مستوى مختلف عن الذي تواجهه المجتمعات الغربية. فمشكلتنا هي مشكلة ما يعرف بالعالم الثالث الذي ينطلق من قناعة أساسية هي أن الحداثة تعني التغريب، ويحاول عبر «حداثة متأخرة، كما يعبر غريغوري جوسدانس في دراسة مميزة للتجربة اليونانية في التحديث أدت باليونان إلى أن تكون «أقدم دول العالم الثالث»، أن يطبق النموذج الغربي في كل ما يمكنه من مواقع الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية. غير أن هذه الحداثة المتأخرة تظل ناقصة دائما: «تظل الحداثة المتأخرة، خاصة في المجتمعات غير الغربية، «ناقصة» بالضرورة لا لأنها تخرج عن الخط الصحيح المفترض، وإنما لأنها لا تستطيع أن تصل إلى أن تكون نسخة أمينة للنماذج الغربية القبلية»[٣٨].

المشكلة التي تعيشها الثقافة العربية تعيشها ثقافات غير غربية أخرى، كما يتضح من كتابات الكثير من المثقفين الهنود والصينيين واليابانيين مما يصعب التوسع فيه هنا[٣٩]. والذي يبدو هو أن ما نحتاجه، مرة أخرى، هو المزيد من الوعي بالمشكلة كخطوة أولى، ثم الوعي بأن تبنينا لمناهج النقد الغربي ومفاهيمه سيظل مشروعا مثقلا بالإخفاق طالما نحن لا ننطلق من واقعنا الثقافي مدركين خصائصه وسياقاته المختلفة قليلا أو كثيرا، وطالما يضعف أو يغيب وعينا بإشكالات النقد الغربي نفسه، مما سيحتم الحاجة إلى تفكير أكثر استقلالية وأصالة في التعامل مع الفكر النقدي الوافد، ومع النصوص الأدبية المنتجة في البيئة العربية. وبعد ذلك تأتي المهمة الأخرى وهي الوعي بخصوصية السياق، أو السياقات الثقافية الغربية، بما يشمله من نقد وأدب، وأن ذلك السياق ليس عالميا، أي ليس صالحا لكل زمان ومكان، بل إنه سياق له خصوصيته سواء في إنجازاته أو مشكلاته. إنه سياق متحيز بالضرورة مثلما أن سياقنا متحيز بالضرورة أيضا، دون أن يعني ذلك انقطاع الصلات، فنحن فعلا أبناء عالم واحد وإنسانية واحدة، لكن لكل منا موقعه ومشكلاته الخاصة، ولن يأتي التطور أو التحديث من خلال التظاهر بأن المواقع واحدة والمشاكل واحدة. ذلك هو ما يحتاج النقد الأدبي العربي، ومعه الثقافة العربية ككل، إلى وعيه والعمل من خلاله مع انعطافة القرن.

قراءة سوسيولوجية لفيلم وجيل:

تبادلية التجريب في البنية الدرامية بين القصة القصيرة والفيلم السينمائي

د. حسن عطية*

مع التسليم بضرورة العمل البحثي والنقدي في اتجاه الكشف عن الخطوات والتجارب الريادية الموءودة في طريق السينما العربية ومساراتها السابقة، فإن ساحة السينما المصرية - بحكم التكثيف في تراثها الإنتاجي - تصبح محل الاستهداف الأول لهذا الاستكشاف، ليس لكونها فقط تمتلك سمات الصناعة المتواصلة، ولكن - أساسا - بسبب هذا الزحام المتراكم في الإنتاج، بل والمتسارع دائما على مدى عقود عدة منصرمة، مما يجعل هذه السينما المصرية - ورغم موجات عطائها المستمرة - هي المؤهلة دون غيرها من أنشطة الإنجاز السينمائي في البلاد العربية الأخرى، للمرور أحيانا فوق توهجات ريادية إلى درجة وأدها، أو حتى الاكتفاء أحيانا بطمس بعضها تحت وطأة وطغيان مساحة السائد أو الرائج.

من هنا، وضمن منهج يتوجب الآن تبنيه لإعادة التأريخ النقدي والوقائعي لمثل هذه التجارب، سوف تنطلق بداية الدراسة في هذه الورقة عبر أربعة مداخل ضرورية، تمثل في مجملها الجزء التأسيسي لهذه الدراسة، حيث يأتي أولها كمدخل «خبري» يتعلق بالوقائع والملابسات الآنية التي عملت وتعمل على طرح وبعث تجربة أصبحت تتبدى للمحللين كواحدة من أهم روافد هذا المنحى الاستكشافي، ويأتي الثاني كمدخل مفاهيمي يتعلق بالنظرة التاريخية التي تؤدي بالدراسة إلى تحديد طبيعة هذه اللحظة الآنية، بما يحفز على ضرورة البحث فيها، كما يضيء اختيار هذا الموضوع نموذجا بحثيا لها. أما الثالث فهو المدخل إلى قراءة جيل وفيلم، وهو المدخل الذي من شأنه أن يوضح ويشير إلى موضوع الدراسة الذي سوف يأتي في شقه النقدي والتحليلي - والأساسي هنا - مهتما بتجربة تتعلق بفيلم مصري أنجز حول قصة لنجيب محفوظ

* باحث وناقد مصري، عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

يمكن تصنيفها ضمن عالم القص الكلاسيكي الذي ينتمي لمرحلته الروائية فيما قبل ١٩٦٧ (رغم أن النشر في كتاب قد تم لاحقا)، بينما تتعلق التجربة نفسها بالمنحى التجريبي لمعالجة المخرج مدكور ثابت السينمائية لنص هذه القصة نفسها، وحيث تأتي هذه المعالجة عبر بنية تجديدية للسرد السينمائي[1]، فإذا بها تشي وترهص بعالم القص القادم عند نجيب محفوظ نفسه، أي فيما سوف ينتمي إلى ما بعد ١٩٦٧. وأما المدخل الرابع فهو يشير إلى مجريات التحليل النقدي في هذه الورقة، مثلما يبادر بالإشارة مسبقا إلى بعض الظروف الخاصة للمبدع في هذه التجربة وفي حدود ما يهم الدراسة، مع التأكيد على حقيقة اختلاف الأزمنة، ومن ثم ضرورة الأخذ بعين الاعتبار تغير السياقات الاجتماعية كشرط حتمي لأي نظرة تقييمية في هذا الصدد، وبما قد يكشف عن نبوءات الفنان واستشرافاته للغد، انطلاقا من لحظته الآنية.

أولا: مدخل خبري/وقائعي (حول آنية الدراسة)

احتفلت الأوساط الثقافية في مصر، مع مطلع عام ١٩٩٧، بمرور ربع قرن على انفجار الشارع المصري في يناير ٧٢ ضد أكذوبة عام الحسم، عام ٧١ وما احتواه من انقلاب سلطوي/أيديولوجي على النظام السابق، الذي كان قد انكسر بدوره، بموت مؤسسه وحاميه الأول، قبل انقلاب مايو ٧١ وبأشهر عدة فقط، ولم تتفجر طلائع الشارع المصري الشبابية الطلابية فجأة، وإنما كانت إحدى صور التفجر الكبرى، والتي بدأت رحلتها مع أول خروج لشباب مصر العمالي بحلوان والطلابي بجامعتي القاهرة وعين شمس، ضد هزيمة ٦٧ والمتسببين فيها، في فبراير ٦٨، وقد استمرت هذه الانتفاضة الشبابية لتسع سنوات (٦٨ـ٧٧) تعبر خلالها عن موقف مجتمع باحث عن التغيير، خرج متمردا وساخطا إلى الشارع، ليجد نفسه في النهاية مدفوعا إلى تيه مترامي الأطراف، ضاع فيه لربع قرن من الزمان، وحينما قرر العودة راح يقلب في أوراقه القديمة، في «نوستالجيا» جارفة، أملا في اكتشاف سرّ قوته آنذاك، ورغبته في معرفة الطريق الذي ضاع منه.

إن الاحتفال هذا العام (١٩٩٧) بمرور ربع قرن على إحدى قمم التمرد الشبابي، هو في حقيقته تفتيش عن الثورة في أعماق جيل يقود الحياة السياسية والثقافية في مصر اليوم، ومحاولة لوضع تجربة ثائرة أمام جيل اللحظة الحاضرة علّه يدرك أن الطريق ليس مسدودا، وأن انكسار (بعض) المثقفين ليس شرخا في جبهة التصدي أو تآكلا لها،

وإنما هو نوع من سقوط الطلاء عن السطح، بينما البنيان قوي، ويزداد قوة يوما بعد يوم بمدد من الشباب الذي صفق في صالات السينما، للزعيم العربي، في «ناصر ٥٦»، وهو يعلن «تأميم» قناة السويس، في زمن «الخصخصة»، ويؤكد إرادة الذات العربية القوية في مواجهة الآخر.

داخل هذا السياق، وفي مجال السينما، أعاد الباحثون والنقاد اكتشاف فيلم يعد أحد علامات هذا الزمن الثائر، وأحد أبرز النقاط المضيئة التي أهيل عليها التراب بسرعة، وهو فيلم (حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة «صورة») للمخرج الشاب آنذاك: مدكور ثابت. هذا بينما تجسدت عملية إعادة الاكتشاف لهذا الفيلم وبرز تكثيفها في عدد من الدراسات المهمة المنشورة حديثا.[٢]

هذا بالإضافة إلى عدد من الكتابات الصحفية والنقدية التي تناولت هذا الفيلم بالتحليل والعرض الذي يحمل بدوره تركيزا واضحا على أهمية الكشف عن قيمته في تاريخ السينما العربية.

غير أننا نتوقف من ناحية أخرى عند نقطة ذات دلالة، ألا وهي المتعلقة أو المجيبة على التساؤل التالي: لماذا نعود «الآن» إلى عمل «فني» صيغ في لحظة زمنية «تاريخية» فائتة ومنتهية؟. وهو تساؤل تتبلور حدوده حول موقع العمل الإبداعي «الفني» بين اللحظة الزمنية (التاريخية المتكاملة الأبعاد والمنتهية) التي تخلق في أعطافها، واللحظة الزمنية (الآنية غير المتكاملة الأبعاد وغير المنتهية بعد) التي تعيد فحصه ودراسته، وربما عرضه على جماهير اليوم عبرها.

ثانيا: مدخل مفاهيمي ومنظور تاريخي

لم تكن أبدا علاقة الفنان بواقعه علاقة مسايرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبير مباشر لمطروحاته، أو حتى انعكاس لتفاعلاته على سطح بنيته الإبداعية، بقدر ما كان تفاعلا خلاقا بين الاثنين معا، وتأثيرا متبادلا بين البنيتين الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمني/مكاني محدد، فبقدر ما تبسط أو تتعقد أو تنحل البنية الاجتماعية، بقدر ما تتسطح أو تتشابك أو تتفتت البنية الجمالية/الفنية، وبقدر ما يؤثر الواقع الاجتماعي على العمل المبدع، بقدر ما يؤثر هذا العمل المبدع، المتخلق من أرضية اجتماعية، على هذا الواقع الاجتماعي ويدفعه لاكتشاف ذاته أو تغييب وعيه، دافعا حركته نحو مسارات يعمل العمل المبدع، ورؤيته الأيديولوجية، على أن يسير المجتمع نحوها.

يمنح هذا الوضع للفن دورا مزدوجا: تعبيريا عن واقعه وتغييريا لهذا الواقع، ويخلق اختلافات في الرؤى الفنية بحكم القدرة على التعبير الصادق عن الجماعات أو الفئات أو الطبقات المعبر عنها هذا الفن، وأيضا بحكم مسار التغيير الداعي له هذا الفن والعامل على تحقيقه، وهو ما يعني أن الفن المبدع قادر بالضرورة على رصد الواقع الذي يعيشه وعلى تجاوزه في آن واحد، وذلك من خلال قدرة الفن الحقيقية على الإمساك بجوهر اللحظة الاجتماعية التي يعيشها، والقبض على القوانين الموضوعية (الخفية) التي تحكمها، حتى قبل تبلور هذه القوانين على أرض الواقع، وهو ما يجعل البعض يعطي للفن صفة التنبؤ، وهي صفة لا تأتي من الرجم بالغيب، بقدر ما تبرز من إدراك آليات حركة المجتمع وما تخفيه تحت الجلد، في محاولتها المراوغة للانفلات من فعاليات جماعات أخرى بالمجتمع تود أن تسير هذه الحركة المجتمعية نحو مسارات أخرى، فحركة المجتمع ليست واحدة، وإنما هي نهر من التيارات المتعارضة، يستخدم كل تيار منها طاقته لجذب الحركة الكلية نحو مسار محدد، بل وأحيانا ضد المسار الطبيعي، أو (التاريخي) للنهر ذاته.

يعني هذا أن الذات المبدعة، حينما تبدع، لا تعبر عن واقعها (الكلي) كذات (مفردة)، وإنما هي تعبر عن واقع (جزئي) كذات (فوق فردية)، مندغمة في جماعة أو طبقة تشاطرها رؤيتها للعالم، وتعمل بفنها على تحويل الجزئي إلى كلي، وتسير الحركة بأكملها لصالح الجماعة أو الطبقة التي تنتمي لأيديولوجيتها، وتعبر عن رؤيتها الكلية للعالم، وترغب في امتلاك العالم أو تزييفه، لصالحها وحدها.

هذه الخاصية المتميزة للفن المبدع هي التي دفعت رجالات السينما المصرية من البرجوازيين إلى دعم ثورة يوليو ١٩٥٢، ذات البعد البرجوازي، وإلى ترديد شعاراتها الأولية في أفلام لا علاقة لها بالثورة، فتنتهي تلك الأفلام دوما بالهتاف لـ «الاتحاد والنظام والعمل»، شعار السنوات الأولى للثورة، ثم التأكيد على ضرورة تغيير الأوضاع الاجتماعية القائمة، والتسامي بالحب على الصراعات الطبقية، مثلما الحال في فيلم «رد قلبي» (١٩٥٧) لعزالدين ذو الفقار، أو أهمية ضرب رأس المال الفردي الاحتكاري على السوق الاقتصادي، في وقت تأميم قناة السويس والبنوك الأجنبية، وطرح شعار الاشتراكية التعاونية، مثلما شاهدنا في فيلم «الفتوة» (١٩٥٧) لصلاح أبو سيف، وأيضا بتمجيد البطولات العربية في زمن النضال للتحرر الوطني ولتحقيق الوحدة العربية، كما في فيلم يوسف شاهين «جميلة بو حريد» (١٩٥٨).

إلا أن السينما العربية الجادة في مصر، سرعان ما تجاوزت منطق المساندة الإعلامية للفكر الثوري السائد آنذاك، لتغوص أكثر في المجتمع، مفتشة عن آليات حركته الحقيقية ومتحاورة، وأحيانا متصارعة، مع الأفكار التي تطرحها القيادة والشرائح الاجتماعية المعبرة عنها. فعمل جيل الستينيات على الكشف عن المسافة الهائلة الواقعة بين الحلم الثوري والواقع الآيل للسقوط بفعل تفتت بنيته الداخلية، وأيضا، دون تهويل أو تهوين، بفعل الضربات الخارجية المستهدفة إجهاض حركته الثورية. فجاءت أفلام مثل «بداية ونهاية» (١٩٦٠) لصلاح أبو سيف، و«اللص والكلاب» (١٩٦٢) لكمال الشيخ، و«صراع الأبطال» (١٩٦٢) لتوفيق صالح، و«الحرام» (١٩٦٥) لبركات، و«القاهرة ٣٠» (١٩٦٦) لصلاح أبو سيف وغيرها، لتؤكد عبر أقنعتها المتعددة ـ التاريخية والبيئية والرمزية ـ على ضرورة النضال للمجتمع بأكمله لتحقيق انتصار شرائحه المغبون حقها تاريخيا، وعدم ترك الأمر لقيادات (فردية) تقوم وحدها بهذه المهمة التاريخية، خاصة وقد سرت فيها روح الانتهازية الممتدة من «حسنين» ضابط «بداية ونهاية» إلى «محجوب عبدالدايم» سكرتير الوزير في «القاهرة ٣٠»، مما أصبح معه الوطن معلقا (برقبة) ضابط، أو متماهيا في (شخص) زعيم.

وتأتي هزيمة ٦٧ المدوية لتكشف للأجيال صانعة الحلم أنه كان أكبر من إمكانياتها، وأنها لم تستطع أن تحميه وتدافع عنه وتحوله لواقع حقيقي وسط جماهيره، وبرز في الوقت نفسه جيل جديد، لم يصنع الحلم، وإنما تعلق به، بل وآمن به أكثر من صنّاعه، فوجوده تحقَّقَ عبر تحقُّق أجزاء من هذا الحلم، كمجانية التعليم التي صعدت به من الشرائح الصغرى، الريفية خاصة، للبرجوازية، وجاءت به إلى قلب الأحداث العامة والثقافية، فكان لابد له من الثورة ضد صناع الحلم والهزيمة معا. فخرج في انتفاضة شبابية، ولأول مرة منذ أن ثبتت الثورة أقدامها على عرش السلطة في مارس ١٩٥٤، خرج ليواجه زعيمه وقادته في فبراير ١٩٦٨، رافضا أي مبررات للهزيمة، ومتجاوزا هبة جماهير ٨ ـ ٩ يونيو ١٩٦٧ العاطفية والمتمسكة بثورتها في شخص الزعيم وسط ظلمة ليل الهزيمة، ولتحقيق التوازن والهدوء في المجتمع المختل، ولدفعه نحو هدف محدد هو استعادة أرضه التي احتلت عقب الهزيمة، تحت شعار يملك ضعف اللحظة، وهو (إزالة آثار العدوان)، غير أن الزعيم يغيب بالموت فجأة، وتأتي قيادة أخرى تؤكد على حسم المعركة مع العدو الصهيوني، وإلغاء حالة اللا حرب واللا سلم، إلا أن العام المحدد لهذا الأمر، وهو عام ٧٠ ينتهي دون حسم، فيخرج الجيل الشاب في انتفاضة

جديدة ومتجددة في يناير ٧١، ثم يناير ٧٢، مطالبا بالمواجهة، والتي تتحقق في أكتوبر ١٩٧٣، إلا أن نتائجها المنقوصة، فضلا عن مسار المجتمع على أيدي القادة الجدد، كان يعني للجيل الجديد إجهاض الحلم: حلم التحرر الوطني الخالص والعدل الاجتماعي المتكامل والوحدة العربية المؤسسة على وحدة الهدف، مما انعكس على رؤية الواقع الذي صار إلى تفتت، وعلى رؤية المستقبل الذي غام في ظلمة سرمدية، فتجددت الانتفاضات، حتى وئدت تماما عام ١٩٧٨.

ثالثا: مدخل إلى قراءة جيل وفيلم

ولم يكن غريبا أن تحتفل الأوساط الثقافية ـ وبعض السياسية ـ هذا العام (١٩٩٧) بمرور ربع قرن على هبة الشباب الصاخبة والحادة في يناير ١٩٧٢، والتي عبر عنها آنذاك الراحل الكبير أمل دنقل في قصيدته المتميزة «الكعكة الحجرية»، وفي الوقت ذاته تستعيد بعض الأقلام النقدية الجادة سينما هذا الزمان، فتكتشف فيلما متميزا، ولد في أحضان هذه الانتفاضة الشبابية، الممتدة من ٦٨ إلى ١٩٧٢، وعلى يد أحد أبناء هذا الجيل غير المساوم، وهو فيلم مدكور ثابت (حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة «صورة»)، والذي بدأ مخرجه في إعداده وتصويره في أغسطس ١٩٦٩، وعرض تجاريا في عام الهبة الصارخة ١٩٧٢، مقدما لنا رؤية هذا الجيل الشاب، التي لم تعد بسيطة بساطة سطح واقع ما قبل ٦٧، وإنما أصبحت متشابكة ومعقدة تعقيد بنية واقع جديد.

وكما حاولت أكثر من كتابة التعرض بالقراءة الآنية لصورة الانتفاضة الشبابية التي كانت منذ ربع قرن من الزمان، واكتشاف الأصل فيها من الصورة، وذلك على يد شاب من هذا الجيل هو هشام السلاموني، في تحقيقه السياسي الطويل بمجلة روز اليوسف (من ٢/١٧ حتى نسخ هذه الدراسة في ٩٧/٤/٢١) حول «الجيل الذي واجه رصاص عبدالناصر والسادات»، وكانت أروى صالح قد سبقته لتقدم رؤيتها لهذا الجيل وانتفاضته في كتابها ذي العنوان الدال «المبتسرون ـ دفاتر واحدة من الحركة الطلابية» (القاهرة ـ ١٩٩٦)*. إن فيلم مدكور ثابت قد تعرضت له أكثر من دراسة نقدية وأكاديمية عملت على إعادة اكتشاف هذا الفيلم الذي كان جزءا من فيلم روائي طويل، ثلاثي القصص والمخرجين، على طريقة أفلام الستينيات الإيطالية، فاحتوى إلى جانب فيلم

* بعد أن قدمت أروى صالح شهادتها على جيلها وزمنها، ألقت بنفسها من بيت أحد أقاربها، لتموت يائسة من زمن اغتال كل شيء جميل في أعماقها، ومقمضة العين عن أي قدرة على تغيير واقع هذا الزمن المتردي إلى واقع أفضل.

مدكور ثابت، فيلم «ممنوع» لمحمد عبدالعزيز، وفيلم «كان» لأشرف فهمي، وكلاهما عن سيناريوهين لرأفت الميهي، وكانوا جميعا ـ مخرجين وكتاب سينار يو ـ من أوائل الدفعات الأولى بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، في أواسط الستينيات، كما كان مقررا سلفا أن يكتب رأفت الميهي سيناريو الجزء الثالث من الفيلم الكبير، والخاص بقصة نجيب محفوظ، إلا أن الأمر استقر على أن يتحمل مدكور ثابت مسئولية كتابة سيناريو فيلمه إلى جانب إخراجه.

وتحاول دراستنا هذه أن تضيف بعدا سوسيولوجيا للدراسات الجادة والمتميزة السابقة حول فيلم مدكور ثابت، فضلا عن محاولتها قراءة رؤية مبدع سينمائي لزمنه من جهة، ورؤية قاص كبير مثل نجيب محفوظ للزمن ذاته، وبفنه القصصي من جهة أخرى، خاصة وأن محفوظ كان قد فاجأنا عقب هزيمة ٦٧ بمجموعة قصصية نشرها بجريدة الأهرام القاهرية، ثم جمعها بعد ذلك في مجموعته المسماة «تحت المظلة» (١٩٦٩) تعبر بتعقيد بنائي شديد التشابك عن التفسخ الضارب الجذور في البنية الاجتماعية، وعن اللحظة الزمنية التي تبدو عبثية الشكل، رغم جدية جوهرها ومأساويته، وهو أمر يختلف إلى حد ما عن مجموعته القصصية الأخرى، والمنشورة تحت عنوان «خمارة القط الأسود» عام ١٩٦٩ أيضا، التي أخذ منها مدكور ثابت قصة «صورة» التي بنى عليها فيلمه قيد الدراسة، فهي مجموعة تنتمي في بنائها الفني إلى عالم نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧، وهو ما سنتحدث عنه في حينه، فتبدو المفارقة في فيلمنا هذا، حيث يلتقط المخرج قصة تنتمي في بنيتها الدرامية لمحفوظ قبل ٦٧، ليعيد صياغتها من جديد، فتبدو لنا منتمية لمحفوظ ما بعد ٦٧، وهو أمر ليس بالغريب، فعالم ما بعد ٦٧ قد تغير، وكان على الفنان الحقيقي، سواء من جيل محفوظ أو جيل مدكور ثابت، أن يعبر تعبيرا حقيقيا عنه، فهكذا كانت أعمال محفوظ اللاحقة، وأيضا كانت كتابات جمال الغيطاني وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبدالمجيد وغيرهم في مجال القصة، وكانت قصائد مجموعة (إضاءة) الشعرية، فضلا عن ومضات لامعة في مجال السينما، مثل فيلم «زوجتي والكلب» (١٩٧١) لسعيد مرزوق، ومجموعة أفلام يوسف شاهين التي تتحدى سيادة الفكر المتخثر، ولا تهتم بالنجاح (الجماهيري) المعتاد، مفضلة النجاح (الثقافي) و(العالمي)، بينما عجز المسرح عن معرفة طريقه الصحيح فيما بعد ٦٧، ولم يستطع أن يعود إلا لماما، إلى رؤى عالم ما قبل ٦٧، فاضطرب مسيره وتخبطت أعماله وصار اليوم إلى أزمة لا يعرف الخروج منها.

رابعا: مدخل إلى مجريات التحليل عبر الأزمنة والسياقات الاجتماعية

لقد ظهر فيلم مدكور ومجموعة أفلام جيله القليلة، كما سنرى، في زمن كان يسير في اتجاه مضاد لاتجاه السينما (الجديدة)، والتي ستجد نفسها في مجتمعات أخرى، كالمجتمعين السوري والتونسي فتتألق أيضا كأعمال قليلة ومتناثرة، وهو أمر ـ ويا لنبوءة الفنان الصادق ـ عبر عنه الروائي نجيب محفوظ عقب مشاهدته للعرض الخاص لفيلم مدكور ثابت بالمركز القومي للصور المرئية في أوائل ١٩٧١، فقال في تصريح شفاهي نقله المخرج في مذكراته الخاصة ما معناه، أنه: «عمل جريء جدا» وتجربة فنية عظيمة ولاشك، ولكن بهذه الجرأة المتناهية... وبهذا الابتعاد عن الجمهور قد يعتبر هذا آخر سهم لجيل الشباب، إذا ضربت هذه التجربة، ففشلها يعطي القياد «للتهريج» في الجانب المقابل كي يتمادى إلى أقصى مدى».

وبالفعل صدقت نبوءة الشيخ الكبير، أو لنقل بشكل محدد صدقت رؤيته الثاقبة لمعطيات واقعه في أوائل السبعينيات، والتي أوصلت المجتمع المصري إلى ما وصل إليه اليوم من اضطراب شديد في بنيته الاجتماعية، وأوصل معه السينما العربية في مصر إلى مأزق مادي وفكري صعب على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية اليوم أن تحله وتخرج بالسينما المصرية إلى آفاق جديدة لها.

وفيلم مدكور ثابت من هذا المنظور هو إبداع جمالي/ سينمائي ينتمي لفكر جيل وأدت السبعينيات السياسية قدرته الإبداعية، وحاصرت رؤيته للعالم، وسعت لتمييعها، ومن ثم حرفت مسار التغيير عند هذا الجيل، بعد أن فتتت كتلته وشتتت عناصره، عبر تفتيتها لحركة المجتمع التي كانت تقدم سابقا، لصالح الشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها الفيلم، مما جعل الفيلم يبدو، حين ظهر وعقب ذلك بسنوات قليلة، عملا إبداعيا ضد تيار الأيديولوجية المهيمنة على المجتمع المصري آنذاك.

إن المؤرخ الراصد للوقائع التاريخية، إنما هو ـ كما يقول لوسيان جولدمان ـ «عالم يبحث عن الحقيقة، وهذا هدف وليس وسيلة»[٢]، بينما الناقد للعمل الإبداعي، والمعيد اكتشافه وتفسيره، إنما يضع نصب عينيه ثلاثة معايير أساسية هي:

- اللحظة الزمنية والسياق الاجتماعي/الأيديولوجي اللذان يعاد النظر خلالهما إلى العمل الإبداعي في تحاور خلاق معه.

• الأزمنة والسياقات الاجتماعية/الايديولوجية التي تفصل وتصل في الوقت ذاته بين الزمنين التاريخي والآني، والسياقات القديمة والحالية. فربع قرن من الزمان فصل - في موضوعنا الحالي - بين زمن إبداع فيلم مدكور ثابت، وساعتنا الآن، إنما يطرح نفسه بقوة كزمان ومتغيرات اجتماعية وتغيرات أيديولوجية، على إدراكنا لذلك الغياب المتعمد والتجاهل المقصود والإزاحة المبررة للفيلم المذكور عن حركة السينما في مصر، وعن ذاكرتها الفعالة، وأيضا على فهمنا لعملية (النفي) لعقل سينمائي مفكر من ساحة الإبداع إلى ساحة النقد والدراسة والتدريس والإدارة. فالمخرج مدكور ثابت، صاحب واحدة من التجارب المتميزة في السينما العربية، وصاحب الدراسات النقدية والفكرية الأساسية في الفكر السينمائي[٤]، لم يستطع أن ينقلب على ذاته، وإنما قرر بعد تجربته مع فيلم كوميدي عام ١٩٧٥، اعتبره هو نفسه «درسا قاسيا في التنازلات الفنية»[٥]، أن يركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، وأن يحدث قطيعة عملية مع (صناعة) الفيلم السينمائي في مصر، خلال ربع القرن المنصرم، دون أن يحدث قطيعة ابستمولوجية مع (إبداع) هذا الفيلم السينمائي لإدراكه الكامل لأهمية هذا الفيلم في صياغة وجدان العقل المصري والعربي عامة. صياغة قد تدفعه لتثوير عقله وتغيير واقعه، أو تدفعه لتغييب هذا العقل والموافقة على تثبيت دعائم وقائعه في أطر ميتافيزيقية صنعت لإخفاء حقيقة البناء الاجتماعي المختل في المجتمع.

إن هذا الموقف الذي اتخذه مدكور ثابت من (صناعة) السينما في مصر، هو موقف يضمن ذاته داخل موقف أشمل من المجتمع وحركته خلال هذه المسافة الزمنية الممتدة منذ إبداعه لفيلمه قيد الدراسة، حتى لحظتنا الراهنة، وتوقفنا الآن عند تجربته السينمائية المتميزة تلك، إنما هي محاولة لفهم آليات (التجاوز) في إطار التقاليد السائدة، ولإدراك قيمة التجريب، ليس باعتباره انفلاتا من الزمان، وإنما بوصفه تغييرا لما هو قائم، واكتشافا لقوانين الغد المختبئة في ركام الحاضر، وأيضا هي محاولة لمعرفة دور المثقف المستنير في الكشف المبكر عما سيؤول إليه مجتمعه في الغد القادم، وعن دور السلطة في الإطاحة بكل إبداع لا يدشن وجودها ويزين ما تفعله.

وإذا كان الإبداع الجمالي عامة، وبأشكاله المختلفة يعد «سلوكا خاصا، يتمثل في إبداع بنية ذات معنى ومتماسكة بقدر الإمكان»[٦]، يعبر عبرها صاحبها عن رؤيته للعالم بالمفهوم الجولدماني، فإن البنية السينمائية لفيلم مدكور ثابت إنما هي شاغلنا الأول

هنا، وهي التي سنسعى عبرها للكشف عن رؤيتين للعالم في أواخر الستينيات وعمد تعطينا من «استعارة alegoria حية للنطاق الاجتماعي»[7] آنذاك، وهذه الاستعارة الجمالية الحية ذات البنية السينمائية الخاصة، ستتجادل - كما سنرى - ليس فقط مع محيطها الاجتماعي الذي تعبر عنه، وإنما أيضا مع رؤية مبدع آخر لهذا العالم، هو نجيب محفوظ، والمعبر عنها عبر «استعارة جمالية حية»، ذات بنية قصصية خاصة للمجتمع ذاته وفي الزمان ذاته، أي أننا سنتحاور هنا، ومن لحظتنا الزمانية هذه، مع رؤيتين واستعارتين تداخلتا في نسيج بنية فنية واحدة، هي الفيلم السينمائي، لكنه وبحكم كونه تجربة متعدية لزمانها، ومتعدية للفهم التقليدي للفيلم السينمائي المعد عن مادة روائية أو قصصية، فإننا سنبدأ بحثنا بالوقوف عند البنية القصصية لحكاية نجيب محفوظ، ثم سنتوقف عند البنية السينمائية للفيلم، بغرض الكشف عن التحولات التي تطرأ على الرؤية الأيديولوجية للفنان عبر التحولات الحادثة في البنية الإبداعية، وانتقالها من صيغة قصصية إلى صيغة سينمائية.

القسم الأول

أصل، صورة، نجيب محفوظ القصصية أصلا لصورة مدكور ثابت...

يستلزم التعامل مع أي عمل إبداعي، قصة كان أو دراما مسرحية أو سينمائية، ضرورة التوقف عند مرتكزاته الرئيسية الثلاثة وهي: طبيعة وبنية ووظيفة هذا العمل الإبداعي، فضلا عن التعرف على رؤية مبدعه، تلك الرؤية التي تدرك طبيعة هذا العمل، وتشكل بنيته وفقا لتصورها لوظيفة الإبداع في واقع اجتماعي محدد وإطار إنساني عام، وإذا كانت طبيعة العمل الإبداعي تحدد لنا المادة الخام لهذا العمل الإبداعي، ومصدر استلهامه: هل هو الواقع مباشرة أم الخيال المعتمد بالحتم على مادة واقعية؟ هل هي وقائع الحياة اليومية أم التاريخية أم أساطير الأولين؟، فإن بنية العمل الإبداعي إنما تكشف عن الصيغة الجمالية لهذه المادة المستلهمة والرسالة المحمولة عبرها، ومدى التماثل والتداخل والتأثير المتبادل بين الصيغة الجمالية والرسالة، على حين تنير لنا وظيفة العمل الإبداعي الدور التنويري أو التغييبي الذي يلعبه هذا العمل الإبداعي وسط واقعه الاجتماعي، ولأن العمل الإبداعي في حالة تفاعل مستمر مع

واقعه الاجتماعي، يأخذ منه في لحظة محددة ليعطيه في لحظات متجددة، فإن رؤية مبدعه تمتلك قوتها ومصداقيتها من قدرتها على الإمساك باللحظة العابرة داخل سياق اجتماعي محدد، وتحويلها إلى وجود إبداعي قادر على التجدد في سياقات اجتماعية أخرى، وإلا انتهت قيمة العمل الإبداعي بزوال الزمان والسياق الاجتماعي المؤسس داخلهما.

وقصة نجيب محفوظ (صورة)، المنشورة بمجموعة «خمارة القط الأسود» (١٩٦٩)(٨) والتي انطلق منها المخرج د. مدكور ثابت ليبدع دراما سينمائية مغايرة باسم (حكاية الأصل والصورة...)، إنما تكشف عن طبيعة المادة الإبداعية التي يستلهم منها الكاتب عمله، وهي في مجمل عالم نجيب محفوظ، باستثناء رواياته التاريخية الأولى، تتكون من مادة الواقع وتفاصيله اليومية المبعثرة والمبثوثة في سياق اجتماعي محدد الزمانية، ومتمركز حول العاصمة (القاهرة) وشرائح طبقتها الاجتماعية الوسطى، وفي قصتنا هذه تدور البنية القصصية حول واقعة نشر صورة قتيلة شابة، تلك الواقعة المتكررة يوميا بصفحات الحوادث بالجرائد السيارة، والتي جعلتها الصحف مادة يومية تلوكها الألسن وتنسج حولها الحكايات الساعية لإزالة الغموض عن القاتل والمقتول، والكشف عن مسببات فعل القتل وتأويلها وفقا لموقف العامة، المغرمة بهذه الحكايات، من الوسط الاجتماعي الذي تتحقق فيه هذه الحوادث.

حادث مثير وعابر في اللحظة الزمانية المعيشة للمجتمع المصري، تتعدد حوله الحكايات وتتناثر ردود الأفعال في أمكنة مختلفة ومتباعدة ولا رابط بينها، غير أن الكاتب يأتي ليؤسس هذا الحادث العابر في فعل الكتابة، لاغيا التفتت بين ردود الأفعال، واضعا يده على الروابط بين العلة والمعلول، وهو ما يجعل فعل الإبداع الفني بقادر على إعادة خلق الواقع، لا مجرد نقله على الورق أو الشاشة الفضية أو في فضاء المسرح، وهي عملية تتجاوز في الفن مفاهيم المحاكاة والتقليد والتعبير والانعكاس، إلى منح الواقع معنى عن طريق إعادة خلقه وتنظيم المبعثر فيه وتثبيت العابر في بنية إبداعية لها قوانينها الخاصة، وإن لم تنفصل عن قوانين الواقع العامة، هي قوانين جمالية غير أن صانعها ومطورها هو ابن هذا الواقع وصانعه، تستقل بذاتها، لكنها أبدا ما تتعالى على قوانين الواقع. حتى وهي في أرقى أشكال تساميها، لذا فهي في حالة تشابك دائم مع قوانين الواقع هذه، تستمد وجودها منها لتعمل فيما بعد على تغييرها، وهو ما يجعل العلاقة بين الفن والواقع علاقة شديدة التعقيد، كثيرة المراجعة، فالأول

يصيغ من مادة الثاني وجودا جماليا يكشف عنه ويكشف حركته داخله ويتغير عبره، وهو ما يحتم على الأول (الفن)، خاصة في مجال الدراما، أن يبلور ذاته حول فعل درامي، حدث يفجر وجوده ويحكم حركته ويساير تطوره ويوصله إلى نقطة الختام التي هي ضرورية وفقا لمنطق حركة وقائع الحدث الدرامي داخل العمل الإبداعي، لأنها تكشف عما يمكن أن يؤول إليه واقع المجتمع إذا ما سار على النهج ذاته الذي سلكته وقائع الحدث الدرامي.

لابد إذن لأي بنية جمالية من حدث درامي تدور حوله وتتحرك معه وفق آلياته الخاصة، وهو حدث يشكل الإنسان محوره الأساسي، فلا حدث دون شخصية فاعلة له وفيه، ولا فعل دون إنسان مفجر ومحرك له، ولا كون دون بشر يُحيونه ويَحيونه، وهذا الكون الأكبر (الإنساني) عندما يعاد تكثيفه وإعادة خلقه في كون أصغر (العمل الفني)، لا يتم إلا عبر كون وسيط معيش وملموس هو الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الفنان، وتعيشه معه شخصياته الدرامية، فبروميثيوس سارق النار، كشخصية درامية عند إسخيلوس هو ابن المجتمع الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، ودون كيخوته مصارع طواحين الهواء، كشخصية روائية عند ثيربانتس، هو ابن المجتمع الإسباني في القرن السادس عشر الميلادي، والسيد أحمد عبدالجواد ذو الأقنعة المتعددة، عند نجيب محفوظ، هو ابن المجتمع المصري في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك على الرغم من تعدد النموذج النمطي لهذه الشخصيات الثلاث في الآداب العالمية أو المحلية، وذلك لأن الشخصية الدرامية ليست مجرد تعبير عن فكرة إنسانية عامة، بقدر ما هي تجسيد لهذه الفكرة عبر واقعها الاجتماعي الخالق لها.

الهبوط إلى المدينة

إن قصة الفتاة الجميلة، المحبة للحياة، التي تهبط من قريتها الهادئة إلى المدينة الصاخبة فتضيع فيها، هي قصة متكررة في سفر الحكايات الشعبية المصرية والإنسانية، وفي متن الإبداع الجمالي محليا وعالميا، إلا أن حضور هذه القصة في بيئة اجتماعية محددة يمنحها ظلالا خاصة تجعلها تختلف من واقع زماني معين لواقع زماني آخر، كما أن صياغة هذه القصة العامة ذات الحضور الاجتماعي الخاص في بنية إبداعية تهبها الخلود الفني دون أن تنتقص من دورها التأثيري في لحظتها الزمنية.

إن فتاة قصة نجيب محفوظ الريفية الودود «شلبية»، تهبط إلى المدينة لا رغبا من

أخيها الثائر لشرفه المثلوم، كما في الحدوتة الشعبية «شفيقة ومتولي»، ولا انجذابا لنداء غامض تبعثه روح المدينة الصاخبة كما في «النداهة» ليوسف إدريس، وإنما فقط بحثا عن لقمة العيش، فتعمل خادمة لدى أسرة بورجوازية صغيرة... خادمة شابة جميلة في مجتمع يعاني من الكبت والتمزق الروحي، ويخشى على نفسه من الفتنة، ويرتعب من الجسد الحي، ويشكل الجنس عنده أحد المحرمات (التابوهات) التي يخاف من الاقتراب منها، فيحوله إلى نكتة تلوكها ألسن الرجال والنساء معا، كلا في الحجرات المغلقة، دائرا بقدر الإمكان حوله إلى أن يقبض عليه متلصصا على الجسد المشتعل فيجازى المتلصص بطرده من جنة عدن، إذا كان خادما يتلصص على سيدته، أو تطرد المتلصص عليها إذا كانت هي الخادمة، وصاحب العين المتلصصة هو أحد أبناء البيوتات، وهو ما حدث مع خادمتنا الشابة «شلبية»، حينما عملت ببيت خشيت صاحبته على زوجها من الفتنة فطردتها، مسلمة إياها إلى الشارع الذي سلمها إلى مشغل تعمل به، ليلتقطها موظف يتزوجها زواجا عرفيا، ويحرم عليها الإنجاب، ثم يطلقها لإصرارها على هذا الإنجاب، معيدا إياها إلى الشارع الذي يسلمها بدوره إلى سكير يفتح بيته للتسلية ولعب الميسر، تعشقه هي كإنسان، بينما يعاملها هو كدمية جميلة فاتحة للشهيته وشهية ضيوفه، مما يجعلها تهرب مرة أخرى إلى الشارع، مسلمة نفسها إلى مجموعة من بائعات الهوى، تعمل معهن، وإن بحثت في الوقت ذاته عمن يمنحها حقيقة وجودها كإنسانة، فتلتقي بشاب جامعي تقتل على يديه لعدم قدرته على الفصل بين الوجه والقناع، وعلى تصديق الروح الطيبة الكامنة في أعماقها.

هذه هي (الحكاية) التي أقام نجيب محفوظ بنيته القصصية عليها، والتي سيقيم عليها أيضا مدكور ثابت بنيته الدرامية في فيلمه قيد الدراسة، لكن الحكاية شيء والبنية شيء آخر، الحكاية هي مجرد الخيوط التي ينسج بها الصائغ ثوب الإبداع، والمواد التي يبني بها المبدع بنيته الجمالية، وهي في قصة نجيب محفوظ بنية سينمائية تعتمد على صيغة السرد الفيلمي، وعلى الحوار وسيلة لطرح الآراء المتعارضة حول حادث القتل وشخصية القتيلة، بينما يتسلل الراوي بين المشاهد والمواقف الحوارية ليلقي بالضوء على جانب آخر خفي من الصورة، ذلك الراوي الذي سيصبح (عين) الكاميرا عند مدكور ثابت وعين المخرج نفسه في جدل فني بارع.

الصورة هي محور الحدث الدرامي ومفجرة وقائعه الدموية، مثلما كانت عند المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني في فيلمه Blow up (تكبير)، غير أنها هنا لا تحتاج

إلى تكبير لتكشف عن الجريمة المتخفية خلف صور العشاق، وإنما هي تأكيد منذ البداية لموت معلن، صورة الفتاة الريفية المقتولة والمنشورة بصفحة الحوادث بإحدى الجرائد اليومية، أي أن فعل القتل قد سبق فعل الكتابة التي تبدأ بها قصتنا، نحن إذن أمام حادث قد حدث بالفعل، جريمة قد تمت، لكننا لا نعرف لماذا وكيف تمت. من هنا يصبح مستهدف القصة هو الكشف عن أسباب وكيفية الحدوث، إلا أن الكاتب يستبدل بالقص الماضوي الأساسي «حدث ذات مرة أن قتلت فتاة جميلة..»، الحوار الدرامي الآني الحضور، والدائر حول الفتاة «شلبية»، تلك الشخصية الغائبة والمهيمنة في الوقت ذاته على فضاء القصة بأكملها، هو حوار اليوم التالي لحدوث فعل القتل، والمرتد نحو الماضي ليكشف عن حقيقة ما حدث عن طريق فعل التذكر، كل شخصية تتذكر علاقتها بالقتيلة الشابة، أو بقضية القتل عامة، ومن المعلومات المتجزئة على ألسنة المتذكرين ينسج القاص ملامح الصورة وتفاصيل حياة صاحبتها وأسرار قتلها.

فعل الحاضر إذن هو النتيجة لمقدمات طرحت في الماضي، مبعثرة بين أمكنة عدة، ومجزأة بين أزمنة عدة، ومهارة الفنان في التقاط هذه المقدمات من هنا وهناك، معيدا صياغتها في سلسلة من الوقائع التي تكشف لنا عن العلة وراء ما هو قائم اليوم أمامنا، وتبني العالم بشكل تنتظم فيه العلاقات، وتتأسس فيه الأفعال وردود الأفعال وفق منطق صوري، كلاسيكي الرؤية، يقف على النقيض من العالم الذي سيبنيه مدكور ثابت، من اللبنات القصصية ذاتها، ولكن بشكل تنتظم فيه العلاقات، وتتأسس فيه الأفعال وردود الأفعال وفق منطق جدلي، تجريبي الرؤية والصياغة.

ستة مشاهد تتوالى أمامنا، في قصة نجيب محفوظ، متنقلة من حالة الحيادية إلى حالة التورط الكامل في جريمة قتل، محققة إيقاعا دراميا خاصا، ومتدرجة من هذه الحيادية الوصفية لرجل شيخ، محال على المعاش، يجلس على كرسيه بالصباح «يتناول فطوره» المعتاد في هدوء البيت وسكينته، لتنتهي عند شاب، طالب بالجامعة، يهيم بليل القاهرة، يعاني الشعور بالخواء والعجز عن العودة للماضي، ويصرخ بآخر جملة في القصة، واصفا القتيلة بأنها «قوة شريرة خلقت من الشر لتمارس الشر»، وبين الرجلين وبهما، يدين الكاتب كل الرجال والنساء معا، فالرؤية الذكورية المهيمنة على المجتمع، رجالا ونساء، هي الروح المأساوية السارية منذ اللحظة الأولى في القصة، والمؤدية لموت الفتاة الريفية بعد أن تحولت إلى بغي، وهي رؤية تذوب ـ عند مدكور ثابت ـ في رؤية فلسفية واجتماعية أشمل وأكثر تعقيدا.

يبدأ المشهد الأول في القصة بالموظف على المعاش، «يسري عبد المطلب»، العائش في هدوء الموت وسكينة الاستسلام لقدومه، بعد أن أحيل وظيفيا على المعاش، متصورا أن حياته قد انتهت، كالغالبية من موظفينا التي تبدأ حياتها وتنتهي في الوظيفة، فلا قدرة على الفعل ولا رغبة في اجتياز المسموح به في زمن الإحالة على المعاش، أي المشاركة الجدية فيما هو حادث على أرض الواقع، حتى ولو بالرأي. لذا فهو كائن حي بلا دور، يعيش حالة اللامبالاة داخل مكان مغلق تسري فيه روح الشيخوخة، يرمق زوجته بغير اكتراث وهي منهمكة في قراءة ما آثار اهتمامها بالجريدة، وذلك لأنه «نادرا ما يثير اهتمامه شيء مذ أحيل إلى المعاش»، على حين تفتش زوجته دوما عما هو مثير بصفحة الحوادث، تلك الصفحة المثيرة لشهية الغالبية العظمى من قراء الصحف اليومية، وزوجة الموظف على المعاش هنا، التي لا تحمل اسما خاصا بها في قصة محفوظ، هي كغالبية القراء المصريين للصحف اليومية والأسبوعية وصفحات الحوادث بها، تتعلق بما هو مثير وفاتح لشهية الحكايات والنميمة، وتهفو نحو موضوعات الموت، بصفحات الحوادث والوفيات معا، فهي الموضوعات التي تجذب أنظار العجائز، وتذكرهم بالموت القادم، وتدفعهم للتأسي على من مات، والإسراع إلى مواساة أهله إذا كان ذا صلة بهم. لذا جاءت أول كلمة منطوقة بالقصة على لسان الزوجة، فاتحة بها حواراً مع زوجها، بعد سطور السرد الأولى هي: «مسكينة»، فقد ماتت قتلا، ثم تعقبها بالجملة الثانية مباشرة قائلة في حسرة: «شابة وجميلة». لقد اغتال الموت إنسانا وامرأة مثلها، ثم شابة وجميلة ربما مثلها في ماضيها. إنه أسى وحسرة وألم على الذات المغتالة أمام الموت غير المبرر، وعلى الأنثى الضعيفة في مجتمع ذكوري، وعلى الشباب والجمال الذي يعني إهدارهما إهدار الحياة ذاتها.

لقد اهتزت المرأة من أعماقها لصورة الفتاة الجميلة المقتولة، ومن ثم فهي تردف جملتها السابقة الواصفة للفتاة، بإعطاء الجريدة لزوجها قائلة له: «انظر»، لكنه لا يتناول الجريدة، فالأمر لديه ليس بذى بال، شابة مقتولة، لابد وأنها قتلت عنده بسبب «حب، زفت، أي شيء» فهي «لم تقتل طبعا بلا سبب» وهو لا يهمه معرفة السبب الحقيقي، بقدر ما يهمه إدانة الفتاة ذاتها «ولماذا ذهبت معه؟»، أي مع القاتل، هي إذن تحمل وزر ما حدث لها، هي الأنثى المغتالة، ولا تغتال أنثى في هذا المجتمع إلا بسبب جنته يداها هي، فهي القوة الشريرة، كما وصفها قاتلها «خلقت من الشر لتمارس الشر»، ولموقف الرجل هذا يتعطل الحوار القائم بين الموظف وزوجته، تاركا للسارد، وهو رجل

آخر، أن يحمل عنه عبء التعبير عن مكنون ذاته، بادئا السرد بجملة شعبية متداولة في حياتنا اليومية حينما نتوجس خيفة مما هو قادم أو حادث، وهي «يا فتاح يا عليم»، ثم يصف لنا الصورة المنشورة بنوع من الحيادية البوليسية «جثة ملقاة على الرمال. الوجه واضح المعالم. وسيم يافع. مغمض العينين إلى الأبد». ثم سرعان ما يكتفي السارد تاركا للزوجين تكملة المعلومات عن فتاة الصورة في حوارهما السريع، الخاطف الكلمات، فيسأل الزوج زوجته عن الفتاة «قتيلة؟» فتجيبه محددة مكان العثور على الجثة «في الصحراء وراء الهرم»، والحالة: «مؤخر الرأس مهشم»، والشخصية: «مجهولة»، والموقف: «لم يسرق منها شيء».

في خمس جمل تلغرافية توضح لنا الزوجة قارئة الصحيفة أبعاد الصورة، وهي أبعاد أيضا بوليسية الفحوى والصياغة، وتكمل ما عرضه السارد من قبل، فكلاهما - السارد والزوجة - يقرآن الجريمة نفسها، وبعقلية المجتمع العربي آنذاك، ويقدمان لنا المعلومات الأولية عن الحادث، إلا أن هذا المشهد الأول في القضية يتجاوز المدخل التقليدي للقصة القصيرة بتقديم المعلومات المساعدة على استيعاب الحدث والتحرك معه، فيقدم لنا موقف شريحة اجتماعية من ذلك الحادث غير المتعلق تعلقا أسريا بها، هي لا علاقة لها بالقتيلة، لكنها في الوقت ذاته ابنة مجتمعها ووطنها وإنسانيتها، لذا تتعجب الزوجة من كيفية إقدام إنسان، على قتل آخر، فالقتل مسألة بشعة، رغم أنها عاصرت، وقت كتابة هذه القصة في الستينيات، حربين عالميتين وعدة حروب محلية أخرى، إلا أنها تدرك أن «الحرب شيء آخر» يقتل فيها الإنسان لأسباب يمكن قبولها، على العكس من القتل المجاني بالطرقات والصحاري، ولذلك يظل الأمر غامضا بالنسبة للزوجة وللقارئ معا، فتغلق الحوار مع زوجها، منهية المشهد الأول بأكمله قائلة: «الله أعلم»، ومتأسية وطالبة الرحمة من السماء «والله غفور».

موقف مثير وقوي تبدأ به القصة بنيتها الدرامية، وتتسع عبره المعلومات عن القتيلة، وهو موقف يعد أكثر الدوائر ابتعادا عنها، وتثير لدى القارئ الرغبة في مواصلة القراءة لمعرفة حقيقة ما حدث، وتحمّل الحوار عبء تقديم المعلومات والرأي معا تاركة للراوي السارد مهمة وصف المكان وحركة الشخصيات وأحاسيسها الداخلية في ومضات سريعة، ينقلنا بعدها الكاتب إلى المشهد التالي، إلى لحظة زمنية تالية من الصباح نفسه، وإلى مكان مغاير نتعرف فيه على أسرة أخرى ذات علاقة بالفتاة القتيلة، فتزداد الدوائر اقترابا من المركز، والحوار هنا دائر بين أم وابنتها بعد أن طالعت الأخيرة

صورة الفتاة بالجريدة، فتتعرف عليها، إنها «شلبية» الفتاة الريفية التي كانت تعمل خادمة لهذه الأسرة البورجوازية، وطردت من جنتها منذ سنوات خمس خلت، وها هي قد ماتت، لذا تستخدم الابنة فعل الكينونة في الزمن الماضي: «كانت طيبة جدا... وكانت تغني في الحمام أغاني ريفية» و«كانت لطيفة وساذجة ومؤدبة»، فقد خرجت الفتاة تماما من حياة هذه الأسرة، بعد أن طردت «بلا سبب» كما تعلن الابنة، بينما تخفي الأم في أعماقها سبب الطرد هذا، وهو سبب لا تصرح به القصة وإنما تشير إليه من بعد حينما تذكر الابنة في حوارها مع الأم أن الأب «لم يرغب أبدا في طردها»، فينبري السارد قائلا: وهنا «قطبت الأم عند ذكر (بابا) وغامت عيناها بذكريات مقلقة»، الرجل/الزوج إذن هو السبب وراء طرد الفتاة من الخدمة، والمرأة/الزوجة المرتعبة على زوجها من الوجود الجسدي للخادمة بالمنزل هي اليد الفاعلة، ومن ثم فهي تشعر بالندم، وأنها أحد المشاركين في موت الفتاة. فتؤكد لابنتها أكثر من مرة بصيغة الجمع أولا «ولكنا لم نظلمها» ثم بصيغة الفرد «ولكنني لم أظلمها»، تكرر كامرأة المشهد الأول «مسكينة» غير أنها تشعر في أعماقها بأنها أحد ظلمة الفتاة. فتدافع عن نفسها وتلقي بالأمر كله على كاهل القدر «كل شيء قسمة ونصيب»، وأن ما حدث ليس بإرادتها هي، وإنما «كل شيء بإرادة الله».

إنه ميكانيزم دفاع في مجتمع متدين، يهرب به من مسؤوليته ليلقيها على عاتق السماء، وهو جزء من المتصل الثقافي في المجتمع المصري، إن كل ما يحدث وسيحدث هو من المقدر علينا، وعليه فلا نملك سوى طلب الرحمة من عنده تعالى للقتيلة، أما فعل شيء فهو أمر مرفوض. لقد أبعدت المرأة/الزوجة الخادمة من بيتها خوفا على الرجل/الزوج، وعندما قتلت هذه الفتاة، وأشارت الابنة لأمها بأن الشرطة تناشد من يتعرف على صورة الفتاة أن يتقدم للإدلاء بمعلوماته عنها، ترفض الأم أن تفعل ذلك، وتقول بحزم معلنة رأيا مسموعا مفاده الخوف من الدخول في مشاكل مع الشرطة، وجوهره الرعب من إثارة مسألة دفنت منذ خمس سنوات.

جزاء سنمار

موقف مزدوج الأبعاد تأخذه المرأة/الزوجة حينما تتعرف على الفتاة القتيلة، مفاده: الرعب من ابتعاث الماضي، والخوف من الشرطة المتأصل في نفس المواطن المصري وقناعته بأنه سيجازى جزاء سنمار لو تعامل مع الشرطة، تقول: «أنت لا تتصورين

المتاعب التي يتعرض لها من يذهب إلى الشرطة»، ومن ثم فإن خبر الصحيفة عن مقتل الفتاة التي تعرفها وصورتها ينزلان عليها بقسوة، فترمي بالجريدة بعيدا عنها قائلة: «أي صباح هذا يا ربي»، وهي جملة تذكرنا بجملة الرجل/موظف المعاش في المشهد السابق، عندما افتتح معرفته بالخبر بقوله: «يا فتاح يا عليم»، لقد ابتدأ إقباله على التعرف على خبر الجريدة بجملة شعبية متداولة، يخشى بها من هذا الصباح المقبل، وتغلق المرأة/ الزوجة، في المشهد الثاني، فعل التعرف على خبر الجريدة بجملتها السابقة وكلاهما يحملان موقفا مضادا للقتيلة، الرجل موقف ذكوري مجتمعي عام يخشى من المرأة، أي امرأة، ويرى أنها سبب كل البلاء، والمرأة موقف أنثوي خاص تخشى به من المرأة العاملة بيتها على زوجها، بينما الطرف الآخر من ثنائية الحوار: زوجة الموظف في المشهد الأول، والابنة في المشهد الثاني يحملان قدرا من التعاطف نحو القتيلة، رغم أنهما ينتميان لجنس المرأة الرافضة، فلا يعلقان سوى بكلمات التأسي عليها.

يحكم الشخصيات وحركتها إطار نفسي نابع من مجموعة من العوامل الاجتماعية المتأصلة، فالرعب من التعامل مع الشرطة والتردد على قسم الشرطة، هو ميراث قديم معيش ومتكرر في الأعمال الفنية المصرية المختلفة، والرعب من الخادمة الشابة الجميلة أيضا هو نتاج خبرة حياتية، يتكرر نمطها في الأعمال الفنية المتعددة، أي أن ثمة عوامل مجتمعية تحولت فينا إلى أنماط تتردد في حياتنا مما جعلها تصبح كالحقيقة التي تهيمن بوجودها على الشخصية الدرامية، وتؤطر حركتها داخل العمل الإبداعي، وتجعل من فعل الشخصية فعلا مصريا خالصا، ومن دوافعها دوافع مغروسة في أرض الوطن، وبالتالي لا يمكن فك شفرتها إلا من خلال فهم كامل للسياق الاجتماعي الذي تخلقت داخله، وعالم الكاتب المبدع، وهو عالم كما نعرف جميعا مؤسس داخل مجتمع الموظفين الواقعي، (وعالم الفتوات المتخيل في أعمال أخرى له).

تبدأ القصة في مشهدها الأول بموظف على المعاش علاقته بالقتيلة علاقة قارئ رجل بخبر عن امرأة مقتولة، ورغم غياب الرجل في المشهد الثاني فإننا لا نستبعد أن يكون أيضا موظفا، ثم يظهر موظف آخر في المشهد الثالث له اسم كالأول، انه السيد «أنور حامد» الموظف بإدارة التفتيش، والذي يرتعب حينما يشاهد صورة «شلبية» في الجريدة ويعرف خبر موتها، فيهرب في نفسه لأنه أحد المتورطين مباشرة في مسألة هذه الفتاة «الجميلة العذراء»، وعليه يترك للسارد مهمة الحديث وحده عن هذا الوجه

المأساوي لحياة الفتاة وموتها، متحدثا بضمير الغائب الفرد، مضيفا معلومات جديدة عن «شلبية» العاملة بالمشغل، «التي رفضت أن تفرط في جسدها إلا وفق الشرع زواجا، وإن تخلت عن حقها في إعلام المجتمع بهذا الزواج، لذا اضطر (الزوج/الموظف) آخر الأمر إلى أن يتزوج منها زواجا عرفيا». هي مسألة تكشف عن موقف المرأة والرجل في المجتمع المصري، فهي قد تتخلى عن حقها في أن يعرف (المجتمع) أنها قد اقترنت برجل، لكنها غالبا ما ترفض أن يتم ذلك بعيدا عن نواميس (السماء)، فالواعز الديني لديها أقوى من الدافع المجتمعي، وأمتن من الحفاظ على حقوقها كإنسانة.

رجل المشهد الأول حانق على الفتاة المقتولة، رغم عدم معرفته بها، لحنقه على الأنثى عامة، ورجل المشهد الثاني، رغم غيابه عن المشهد، ورغم أنه لم يكن يود أن يطرد الفتاة من بيته، إلا أنه يوافق على قرار زوجته بطردها من بيته، ورجل المشهد الثالث شخصيته متدنية أجبر على الزواج عرفيا بالفتاة، وأجبرها على عدم الإعلان عن زواجه بها، و«اغتصب منها موافقة على الإجهاض» حينما حملت منه، ثم ألقى بها إلى الشارع حينما أصرت على أن تكون لها حقوقها الزوجية، وكان الشاهد على كل ذلك صديقه (عبيد) رئيس الحسابات، وباستحضار هذه الشخصية إلى دائرة التذكر، يتحول فعل السرد إلى فعل حواري، فيتوارى ضمير (الهو) المتحدث عن الماضي الذي حدث، ليحل محله ضمير (الأنا) وحوار أنا، غير أنه يدور حول الفتاة التي (كانت)، وبالتالي يتردد فعل الكينونة في الزمن الماضي: «كانت عنيدة...» «كانت تحبك...»، وكانت عذراء فأصبحت امرأة مطلقة في مجتمع يخشى على نفسه من المطلقات، فهن غير عذراوات، أي مباح لهن عنده التسلي بأجسادهن، فلا يبقى المرأة في المجتمع المصري والعربي كله سوى غشاء بكارتها، ما أن تفقده، حتى ولو بالزواج، حتى يتصور هذا المجتمع أنها أصبحت مشاعا.

ولأن القصة تدور في سياق الفهم الأخلاقي لهذا المجتمع، لا تشذ «شلبية» عن المخطط اجتماعيا لها، ومن ثم كان لابد وأن تنزلق إلى عالم الرذيلة مدفوعة بالموقف المزدوج للمجتمع منها: الموقف الأخلاقي الذي يرى في كل مطلقة شرا، يجب الهروب منه وعدم الاقتران بها، والموقف الاجتماعي الذي دفع بالفتاة الريفية الجميلة الفقيرة إلى العمل كخادمة ببيت، ثم عاملة بمشغل، فزوجة لموظف، فمطلقة بالشارع، والشارع لاقط سريع لمثل هذا النموذج.

لقد لعب السياق الاجتماعي للمجتمع المصري دوره في تحديد مسار الشخصية

الدرامية ودفعها نحو مصيرها، وهو ما يكشف حقيقة عن هذه العلاقة المتفاعلة بين السياق الاجتماعي والشخصية الدرامية، عبر الفنان الذي يعيش الأول ويبدع الثانية ويعايشها. فالأنثى فاقدة العذرية في المجتمع الأوروبي لا تشكل أمرا ذا بال، وبالتالي لا تطرح نفسها على مجال العمل الإبداعي، على حين تنشر المجلات عندنا عن قضايا تزوير غشاء البكارة وتتساءل «هل عذرية الأنثى أخلاقية أم تشريحية؟» ويكتب الأطباء «إن فض غشاء البكارة لا يسبب عاهة مستديمة، ولكنه يسبب مشكلة اجتماعية» (روز اليوسف ١٩٩٦/٥/١٢)، ويطرح فيلم (يا دنيا يا غرامي) لمجدي أحمد علي فيما يطرحه مشكلة فقد غشاء البكارة والعمل على ترقيعه، فضلا عن أن العديد من كتب د. نوال السعداوي تكشف عن أزمة حادة للبنت المصرية أمام عذريتها هذه، وفي فيلم ميشيل خليفي (عرس الجليل) تسأل العروس ليلة العرس عريسها غير القادر على فض بكارتها: «إذا كان ذلك الغشاء هو شرف المرأة، فما هو شرف الرجل؟».

في هذا السياق الاجتماعي/الأخلاقي تتحرك الشخصية الدرامية، وتتوجه بالضرورة إلى الشارع، ومن ثم فحينما يسأل الصديق «ترى كيف قتلت؟» تجيء إجابة الزوج السابق قاطعة: « سنعرف غدا أو بعد غد، وليس من العسير تخيل ذلك». فقد وضعت الفتاة على طريق معروف نهايته، ومحركة علل حركته: شابة ريفية جميلة وفاقدة العذرية ومطلقة عن زواج عرفي وبلا تعليم أو مال أو أسرة. الشارع مآلها، والموت قتلا نهايتها، لذا فلا داعي للذهاب إلى الشرطة للإدلاء بمعلومات عنها، فقد انتهت بالنسبة له بقطع علاقته الزوجية بها، كما انتهت علاقة الأسرة السابقة (المشهد ٢) بها عقب طردها من المنزل منذ خمسة أعوام مسبقت، وهما معا: الزوج السابق هنا، وربة البيت هناك يرفضان الذهاب إلى الشرطة أيضا خوفا من المتاعب، وخوفا من ابتعاث ماض قديم.

دارت المشاهد الثلاثة السابقة، في قصة نجيب محفوظ، في بنية زمنية محكمة تبدأ بالصباح الباكر لليوم التالي لجريمة القتل، وتتقدم إلى ضحاه فظهيرته، كما تدور في بنية مكانية ننتقل عبرها من بيت مغلق لآخر مغلق لمكتب عمل، ثم يضعنا المشهد الرابع في عصر اليوم ذاته وداخل منزل آخر مغلق، لرجل أشبه بالقوادين، يفتح منزله ليلا للعب الميسر، ويستخدم الفتيات فيه للترفيه عن الزبائن. التقط الفتاة الريفية بعد أن مرت بتجربة العمل كخادمة وكشغيلة، وتجربة الحياة كفتاة وكزوجة، فأصبحت مطلقة، وأصبح لها اسم آخر مدني الإيقاع والقناع هو «درية» بدلا من «شلبية» الريفي الإيقاع والتداول، وفي مونولوج داخلي تقطعه جمل مسموعة، يعلن الرجل «حسونة

المغربي» عن علاقته بالفتاة المقتولة، بعد أن يطالع صورتها بالجريدة، وذلك بضمير الأنا المتصل حتى قدوم شلة الأصدقاء مساء، والتفافهم حول مائدة اللعب، ودوران الفتيات حولهم بالخمر والمزات، هنا تتعرض الأنا لمرآة الآخرين، فنعرف أن «حسونة» كان وحشا مع درية (شلبية)، رغم أنها كانت تحبه، وحشا ذكوريا آخر مع الفتاة، بينما هي تذوب حبا في كل من تلتقي بهم من الرجال، وبهندسة دقيقة وإيقاع منضبط ونهايات تكرر الحديث عن الشرطة، ينتهي هذا المشهد بالحديث عنها، والخوف من التوجه إليها، والخشية هنا من ابتعاث ماض منقض منذ عام كامل، ومن حاضر يدور حول رجل وبيت مشبوهين.

مجتمع الغانيات، آخر محطة تتوقف عندها «شلبية» الريفية، بعد أن تحولت إلى «درية» البغي، هو الإطار المكاني الذي تتحقق داخله وقائع المشهد الخامس من القصة، ولأنه مجتمع ليلي الممارسة، يصل بنا زمان القصة إلى مغرب اليوم التالي لحدوث فعل القتل، داخلا بنا إلى ظلمة الليل الذي آلت إليه حياة هذه الفتاة وانتهت في أعماقها، وتخرج بنا القصة من بيت الغانيات إلى الشارع، بحثا عن إحدى رفيقات «شلبية» التي خرجت قبلا بحثا عنها للانتقام منها بسبب تنافس أبناء المهنة الواحدة، لكنها لا تجدها تاركة إيانا في الشارع، لنلتقي في المشهد الأخير بالشاب الجامعي (عادل) قاتل الفتاة، وهو يمضي متسكعا على شاطئ النيل، هاربا من شبحها المطارد له، ومن شعوره القاتل بالسقوط، لقد رفض أن يصدقها وينتشلها بالحب من وهدتها، ورفض أن يتركها تعيش حياتها التي آلت إليها، فاقتادها إلى ظلمة صحراء الهرم، حينما كان شبه صحراء في ستينيات هذا القرن، واغتالها هناك.

صاغ نجيب محفوظ بنية قصته على مجموعة من اللحظات الزمنية المتقدمة في سياق يوم واحد، غير أنه يقدم زمنا آخر متقدما أيضا هو زمن غياب هذه الفتاة عن الشخصيات المتحدثة ذات العلاقة معها، فقد غابت منذ سنوات خمس عن بيت الموظف الذي عملت به كخادمة، وغابت منذ عام عن البيت الذي عملت به كمرفهة عن الرجال، ثم غابت منذ ليلة عن البيت الذي تعيش فيه مع رفيقاتها كغانية، ورغم أنها كانت تسعى للحب وسيلة لحياة شريفة، إلا أنها كانت تجد الصد من كل من عشقته، بل والموت أخيرا على يد آخر عشاقها، أرادت أن تكون إنسانة، وأرادوا لها أن تكون مجرد جسد أنثوي جميل متداول في سوق الفقر.

كما أسس القاص قصته على ثلاثة نصوص متداخلة: نص سردي يعتمد على

شخصية السارد العارف ببواطن الأمور، المتحدث عن الشخصيات من خارجها، والمستخدم للضمير الثالث الفردي (هو، هي)، والشارح لحركة الشخصيات والسياقات الاجتماعية والزمنية والنفسية التي تعيشها، والكاشف عن كل الأقنعة التي ترتديها الشخصيات في حديثها عن نفسها أو مع الآخر، ثم نص مناجاتي، يعتمد الحوار الداخلي، ويستخدم ضمير الأنا الفردي، وتدافع عبره كل شخصية عن أفعالها بمبررات ذاتية، مرتدية في مونولوجها الداخلي قناع الدفاع عن النفس، وأخيرا نص حواري يقوم بين اثنين غالبا، وترتدي عبره كل شخصية قناعا آخر، تدافع به عن نفسها في مواجهة الآخر، فتتردد الأقنعة في فضاء القصة، ويهيمن النص الأخير (الحواري) على حركتها، مستوعبا نص (المناجاة) الشعري الصياغة ونص (السرد) الحكائي البنية، كاشفا عن دور الجميع في جريمة اغتيال البراءة في مجتمع ظالم بمفاهيمه التقليدية عن وضعية المرأة فيه.

القسم الثاني

أصل مذكور ثابت السينمائي

أصلا... لنجيب محفوظ

التأسيس النظري

في نفس عام صدور مجموعة نجيب محفوظ القصصية (خمارة القط الأسود) (١٩٦٩) التي تضم قصة (صورة)، والمنشورة قبل ذلك التاريخ، يبدأ المخرج الشاب آنذاك د. مذكور ثابت (مواليد ١٩٤٥)، في إخراج فيلمه الروائي الأول عن مادة هذه القصة، وذلك في أغسطس ١٩٦٩، وهو الفيلم الروائي المتوسط الطول ٦٠ دقيقة (حكاية الأصل والصورة......) والذي سينتهي منه عام ١٩٧١، ليعرض كجزء ثالث في فيلم طويل مع فيلمين روائيين قصيرين لشابين من جيله هما: أشرف فهمي ومحمد عبدالعزيز، تحت اسم (صورة ممنوعة) ١٩٧٢ (حمل الفيلم عند بداية إنتاجه اسم «الأبيض والأسود»)، كمواجهة بين رؤيتين لجيلين متقاطعي الحدود.

لم يسر مذكور ثابت، مع نفر قليل من أبناء جيله وسابقيه، في الطريق التقليدي للسينما المصرية، ولم يرغب في أن يقتحم عالم التجريب وفقا لفلسفة (التجربة والخطأ) التي سارت عليها الثورة المصرية في السنوات الأولى من حركتها، ثم ما إن

نبذت هذه الفلسفة، وراحت تقدم النظرية على التطبيق في السنوات التالية، حتى انكسر مسارها بهزيمة يونيو ١٩٦٧، بعد أن اجتاحتها عواصف الخارج الوائدة لفعل الثورة، وعجزت ركائز الداخل غير المؤسسة جيدا عن الصمود، فانهار المجتمع على ذاته، وسلبت الأرض منه، وراح البعض يهرول نحو النقد الماسوشي للذات، وانقلب البعض الآخر على ثورته، بينما صمد البعض الثالث، معيدا النظر في مفهومه لحركة الواقع ودوره فيه وقدرته على المواجهة، فكانت حرب الاستنزاف عسكريا، وتعبئة الروح المعنوية وتنشيطها ضد العدو سياسيا، والتصدي للمفاهيم التقليدية والعمل على التجريب المؤسس على أعمدة نظرية واضحة هي الطريق الثقافي/ الفني لمواجهة تصدع الداخل ومواجهة حصار الخارج.

آمن مدكور ثابت بأن التأسيس النظري هو السبيل الصحيح لاقتحام المجهول والتجريب على أرض الواقع، لذا مهد لنفسه الطريق لاكتشاف بدائل سينمائية غير تلك المعتاد تداولها، والتي ثبت ـ ومازال يثبت ـ فشلها في توعية المتلقي ودفعه لتطوير وتغيير مجتمعه، وكان فيلمه التسجيلي الأول (ثورة المكن) (١٩٦٧)، محاولة جادة لاكتشاف لغة جديدة، يلعب فيه المونتاج دوره المهم في التقطيع والتركيب وخلق الدلالة من الصور المتتابع عرضها على الشاشة لآلات تعمل بهمة ونشاط، ثم تتعثر حركتها ويتحشرج صوتها حتى تصمت لخلل ذاتي، غير أن جملة قادمة على شريط الصوت، تعلن أن «المكن ده بتاعنا .. احنا اللي بنيناه، واحنا إلى ها نحميه» لتعيد الحياة إلى هذه الآلات، فتنبض فيها الحركة والحيوية المزغردة على (مارش) موسيقي قوي، يؤكد بالصوت والصورة على قدرة هذا المجتمع على الصمود، إذا ما أصبحت أدوات الإنتاج بين يديه.

تأسيس مشروع سينمائي

ويأتي فيلمه الثاني (الروائي الأول) «حكاية الأصل والصورة...» تجريبيا في سياق تيار إبداعي تجريبي، حركته هزيمة يونيو ٦٧، وحفزته على الانطلاق ثورة ٦٨ الشبابية في كل أنحاء العالم، والتي دفعت بشبابنا للخروج إلى الشوارع، لأول مرة منذ ثورة ١٩٥٢، ثائرا في فبراير ٦٨ على الأوضاع المتردية، ومتخذا من أحكام القضاء في مأساة إدارة الطيران المصري وتحطيمه ذريعة للمطالبة بالتغيير، وكان بيان ٣٠ مارس في العام نفسه محاولة من السلطة لامتصاص الهبة الشبابية سياسيا، وموقفا منها

لمراجعة سياساتها وأيديولوجيتها، ونشأت في العام ذاته (٦٨) جماعة السينما الجديدة، وطرحت مجلة الكواكب على صفحاتها صرخات الغاضبين على السينما السائدة، وعرفت القاهرة «نادي السينما» جنبا إلى جنب الجمعيات السينمائية القائمة، وتعرف الشباب داخل صالاتها على الموجات السينمائية الجديدة المنتعشة في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي القديم، وراحت المناقشات في المقاهي وعلى صفحات الصحف وأمام أبواب دور السينما تدور حول مفاهيم جديدة عن سينما الحقيقة وسينما المؤلف وسينما التعبير الذاتي.... إلخ.

في هذا السياق الاجتماعي الثقافي يعمل مدكور ثابت على تأسيس مشروعه السينمائي، والانطلاق من إيمان واضح بأن الفن ضرورة، وأن وظيفته الاجتماعية تتبدى عبر تقنيته الإبداعية المتجسدة في بنية افتراضية، لا تقلد الواقع أو تحاكيه، وإنما تجمع داخلها بين الواقعي واللاواقعي، وتستهدف الإيهام واللا إيهام في آن واحد، ومن ثم فللفن منطقه الخاص، غير منطق الواقع، وقانونه هو الاحتمال وإمكانية الحدوث، وليس مشابهة الواقع أو مشاكلته، هذا دون أن ينفصل هذا الفن عن سياقه الاجتماعي، فهو نابع منه ومواز له ومتقدم عليه، حسب قدرات كل مبدع ورؤيته للعالم، وعليه فالتجريبية هي سمة من سماته الأساسية، والقدرة على تطويره هي التي تمنحه استمرارية الوجود والتعبير عن واقعه تعبيرا جماليا يتشابك مع التعبير الاجتماعي، من أجل دفع حركة المجتمع في مسارها الحضاري المتقدم.

وكما أن مادة قصة نجيب محفوظ «صورة» ذات طبيعة واقعية تم إخضاعها لرؤية القاص فتحولت إلى عمل إبداعي متشابك مع الواقع، ومتبادل التأثير معه، يكشف ببنيته الخاصة عن رؤية صاحبه للعالم الإنساني والاجتماعي الذي يعيشه ويعايشه، ويفصح عن الوظيفة التنويرية لفن القص عند نجيب محفوظ، فإن مادة فيلم مدكور ثابت ليست هي فقط مادة القصة المحفوظية، وإنما هي أيضا مادة الواقع ذاته الذي استمد منه محفوظ قصته، غير أن هذا (الواقع) ذاته، واقع مصر الستيني، عند المخرج مدكور ليس هو نفس الواقع المرئي من عين القاص نجيب محفوظ، فرغم وجود واقع محدد يعيشه المجتمع داخل زمان معين، فإن هذا الواقع لا يتبدى للجميع بالصورة ذاتها، فالموقف الأيديولوجي والاجتماعي والتربوي والنفسي يجعل من هذا الواقع أكثر من واقع، ولا يعني ذلك نسف مصداقية الواقع، وإنما فقط نحن نشير إلى نسبية تمثيلية، فالواقع واحد والرؤى هي المتعددة.

وقد آثر مدكور ثابت في فيلمه هذا ألا يتعامل مع (الواقع) المحفوظي الرؤية، والمتحقق في بنية قصته «صورة»، وإنما فضل أن يتعامل مع الواقع ذاته من منظوره هو، بل وأن يؤكد وجوده في بنية عمله السينمائي، وأن تكون قصة نجيب محفوظ المسماة «صورة» هي الذريعة التي يقدم من خلالها رؤيته للواقع وللفن وللتجريب معا. وقوام تلك الرؤية هو أن الفن صورة افتراضية من الواقع، وبالتالي فهو يبني سيناريو فيلمه على أساس تحقيق الجدل بين الصورة السينمائية والواقع المعيش من خلال حوار الكاميرا مع مجموعة المتجسدين على الشاشة، بمن فيهم المخرج نفسه، بل والاستماع لوجهة نظره فيما هو معروض على الشاشة الفضية، وتدخله الدائم في انفلات شخصياته من أسر السيناريو المصنوع مسبقا، والمحدد سلفا لأفكارها وسلوكها.

وهو في البداية يقدم إهداءه المكتوب على الشاشة (إلى الكلمة البائسة «الصدق»، إلى «الأنا» التي صنعت هذا الفيلم، وإلى كل من يحبذ التجربة في الفن، أهدي هذه التجربة المتواضعة)، والتوقيع للمخرج مدكور ثابت، والتاريخ ١٩٧١. الفيلم إذن كتجربة تعبيرية متحررة مهدى إلى الأنا صانعته، وإلى الآخر محبذ التجريب الفني والمتوافق بالضرورة مع تلك الأنا المبدعة، وينتهي الفيلم بتقديم الشكر «لكل من تحمل هذا الفيلم حتى النهاية»، وبين إهداء البداية وشكر النهاية تبدى الأنا المبدعة قلقة ومتمردة تصارع القصة المحفوظية المتوارى فيها الأنا السارد خلف الأقنعة المتعددة والحوارات المتراكمة لشخصيات لم تجتمع يوما معا، ولا يربطها سوى تداخل شخصية القتيلة مع حياتها في لحظات متقطعة، ويتمثل ذلك الصراع في إصرار واضح من الأنا المبدعة في أن تعيد صياغة القصة المحفوظية في سيناريو مخالف تماما في حركته ودلالاته لمادة القصة الأصلية، فضلا عن إخراجه والتواجد المستمر داخل سياقه الفيلمي.

عين الكاميرا الرائية

الأنا/السيناريست/المخرج هو مصدر الفعل السينمائي وعين الكاميرا الرائية، فلا حيادية في الأمر، ولا محاولة لتقليد أسلوب (سينما الحقيقة) بالهبوط إلى الشارع والخضوع الموضوعي لما يطرحه، والآخر/المشاهد هو متلقي هذا الصنيع المعروض أمامه على الشاشة، أتى إلى دار العرض ليفاجأ بأن عليه أن يشارك الكاميرا في التلصص على الشخصيات المتحركة أمامه، يتجول معها في شوارع القاهرة بحثا عمن يمكن الاشتباه فيه، لكنه يتوقف معها عند ممثلين (غير مشهورين آنذاك أو مغمورين)

يقدمون له شخصيات الفيلم ممتزجة ببعض من شخصيات القصة المحفوظية، ثم تأتي كلمة (الصدق) التي يصفها مخرجنا بالبؤس، والتي يبدأ إهداءه إليها، حتى قبل تتويج (الأنا) على عرش الإبداع، وهي كلمة مهمة في سياق الأجواء النفسية التي مر بها جيل مدكور ثابت الشاب عقب هزيمة ٦٧، فقد شعرنا جميعا أننا قد خدعنا، وأن هناك حلما أكبر من طاقتنا عشناه من أول استيقاظ المارد العربي حتى انطلاقة صواريخ القاهر والظافر. فكان معنى غياب الصدق ورفض الكذب إحدى النغمات الأساسية لهذا الجيل، لذا كان لزاما على مدكور ثابت أن يهدي فيلمه إلى تلك الكلمة (البائسة) الغائبة، ومن ثم فهو يهفو لأن يكون صادقا مع ذاته ومع الآخر ومع واقعه في آن واحد، لقد قرر منذ البداية أن ينزع الأقنعة عن شخصيات قصة نجيب محفوظ وعن الواقع المصري الذي أفرزها، بل وأن يواجهنا عبر الكاميرا ليعتذر عن انفلات الشخصيات من الإطار الفني المصاغ لها، وتفوهها بكلمات ليست في «القصة الأصلية ولا في السيناريو»، وليعيدنا مرة أخرى للسياق الذي وضعه هو من البداية، لحركة شخصياته ومساراتها.

يبدأ الفيلم بمقدمة دالة تسبق ظهور أسماء فنانيه وفنييه، وإن احتوت فقط على اسم الفيلم ثم الإهداء، فتبدو أمامنا شاشة سوداء تظهر عليها صورة سالبة (نيجاتيف) لرأس فتاة، تتحول إلى موجبة (بوزتيف) على دقات آلة كاتبة تستدعي للذهن حالة التحقيق البوليسي، مع الظهور التدريجي لوجه فتاة مقتولة، يسبح وجهها النوراني في ظلمة سواد شعرها (عنوان الفيلم)، ثم يتحول المشهد/الكادر المستمر إلى مشهد/كادر آخر مستمر منقسم إلى أجزاء ثلاثة ذات دلالة مهمة: يسار المقدمة (من عين المشاهد) رأس منحوت لرجل يحترق، وخلفه صورة ثابتة للفتاة المقتولة تسيل على وجهها المياه أو مادة شفافة سائلة، بينما تحتل يمين ووسط المقدمة أرجل عارية لشاب وشابة يتحابان ثم يخرجان من الكادر تاركين المساحة السوداء لكلمات الإهداء من المخرج، التي سرعان ما تدغم لننتقل إلى ساحة واسعة أمام مبنى، يتوسطها تمثال لامرأة تضم ذراعيها خلف رأسها في وقفة شامخة، يدخل الكادر شاب فرح يصفر بلحن متتالية شهرزاد لرمسكي كورساكوف، تتابعه الكاميرا في (بان) من اليمين إلى اليسار حتى يتقدم إلى مقدمة الكادر، فيسحب من اليسار سريرا يضعه وسط المقدمة، تظهر من اليسار نفسه فتاة تتمايل طربا، تجالسه على السرير، يهم بتقبيلها، ينظر إلى الكاميرا، يتوجه إلى المقدمة مرة أخرى، يسحب (برافان) ليخفيه مع محبوبته عن عين الكاميرا، غير أن الكاميرا لا تتركه في حاله، تتحرك يمنه لتكشف لنا عن حالة الحب التي يقبل الشاب

عليها مع فتاته، وفي لحظة التقبيل تتحول الصورة السينمائية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، تتقدم من ناحية عين الكاميرا يد تحمل سكينا تغرسها في قلب الصورة قاتلة الفتاة والفتى معا.

مشهد افتتاحي لا يمت للقصة المحفوظية بصلة، ورغم استخدام الفتاة نفسها التي ظهرت صورتها في البداية وستظهر فيما بعد بصفتها الفتاة المقتولة، بل وسيقدم الفيلم مشهدا «يشي بقتلها في صحراء الهرم في نهاية الفيلم، إلا أن الفيلم يقدمها في مشهده الافتتاحي لا ليقدم لنا مشهد اغتيال شابة على يد صديقها، وستدور وقائع الفيلم حول صورتها، وإنما هو يقدم رؤيته الخاصة لمشهد الحب في مجتمع قاتل له، فالفتاة والفتى يخرجان بحبهما من الجدر المغلقة على ذاتها، ليمارساه في الهواء الطلق، ولأن المكان له دلالته المؤثرة على دلالات الصورة، حتى ولو أجبر المخرج لأسباب إنتاجية مختلفة على التصوير فيه، فإن الساحة التي يجري فيها مشهد الحب هي ساحة أكاديمية الفنون في أواخر الستينيات، يبرز في عمقها مبنى المعهد العالي للفنون المسرحية، ويتألق وسطها تمثال (السلام) للمثال التلقائي أنور عبدالمغني (نحت مباشر) ويختفي خلف الكاميرا معهد الباليه والكونسرفاتوار.

الحب المغتال إذن يسكن غير محدد صاحبه، يتحقق اغتياله في ساحة التربية والتذوق الفنيين، داخل حرم يؤمن - أو المفروض أن يؤمن - بالحرية إبداعا وعشقا للحياة، لكن اليد الغادرة تترصد الحب حتى داخل الحرم الأكاديمي، وتحت ظلال تمثال (السلام)، وهي يد قادمة من عين الكاميرا/عين المشاهد، من ناحيتنا كجمهور متلقي، فهي منا، وغادرة بالحب في ذاته، وبغض النظر عن أن صاحبته مدانة أخلاقيا أو غير مدانة، وهو ما يطرح دلالة مضافة على دلالة القصة المحفوظية، فإذا ما كان المجتمع قد اغتال الفتاة البريئة بعد أن حولها إلى بغي يسهل تبرير قتلها بيد عاشق صغير، فإنه هنا قاتل للحب ذاته وللبراءة دون حاجة لمبررات مجتمعية أو أخلاقية، ولا حرم أكاديمي متحرر من تقاليد الواقع بقادر على حمايته، ولا تمثال للسلام بمستطيع أن يظلل عليه بوجوده.

التحقيق الصحفسينمائي

لقد حول فعل التقبيل، بين الفتاة والفتى، الصورة السينمائية الحية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، وراحت الكاميرا المتلصصة، ترصد فعل الحب السابح في لحن ألف

ليلة الناعم، وفعل الاغتيال المصاحب لصرخة حادة، تنتقل معها إلى مكان آخر، هو حديقة الأندلس، ترقص فيه الفتاة ذاتها بين الأشجار، وحولها جمع من الشباب يرقص على أنغام رقصة ستينية أوروبية، تتقابل مسمعيا مع اللحن الألف ليلي الشرقي، ثم تتراجع الكاميرا (زووم أوت) لتكشف عن (جوانتي) أبيض فارغ ومشبوح على قطعة خشبية سوداء كأنها جزء من صليب، تدخل يد حقيقية، من المكان نفسه الذي دخلت منه قبلا يد السكين المغروس، لتدق مسمارا في كف (الجوانتي) المشبوح، يسيطر صوت الدق على الموسيقى، ويستمر مع تلاشي صورة الراقصين واليد المصلوبة، وظهور الصورة الفوتوغرافية للفتاة المقتولة تسقط عليها المادة السائلة في مقدمة الكادر، بينما تبدو على يسار الكادر انعكاسات ضبابية بطيئة الحركة للشباب الراقص، ثم قطع على الساحة الأولى، وحركة (بان) نصف دائرية حول تمثال (السلام)، فقطع آخر على صورة الفتاة المقتولة معلقة على حامل وبجوارها شمعة تحترق، ومع الاشتعال تظهر عناوين الفيلم (تترات الفنانين والفنيين) على خلفية (فوتو مونتاج) لصورة الفتاة.

صورة مبتلة لقتيلة، شمعة تحترق، رأس يشتعل، قبلة ناعمة، سكين يمزق الوجود، صرخة مدوية وسط حرم أكاديمي، ويد مصلوبة تدق في قلب حديقة عامة بين شباب يرقص فرحا بالحياة، هذه هي مفردات الصورة المرئية التي كون منها المخرج مدكور ثابت مقدمته الافتتاحية لفيلمه هذا، مضيفا إليها، عبر شريط الصوت، ذلك التضاد بين اللحن الناعم والموسيقى الصاخبة والصوت الصارخ، دون أن نسمع كلمة واحدة ملفوظة تشرح أو تفسر ما هو في غير حاجة لذلك، فالسرد السينمائي يعتمد الصورة سبيلا له في تقديم المحتوى الدلالي للفيلم، وبنية السرد السينمائي التي اختارها مدكور ثابت هي بنية ملغزة، تتبنى أسلوب التحقيق الصحفي - أو الصحفسينمائي كما ينحت هو هذا المصطلح[٩] - الذي تسري فيه روح التسجيلية، ويعبر عن وجهة نظر محايدة تبتغي فقط (البحث عن الحقيقة)، لكن اللغز هنا يأتي من تداخل أسلوب التحقيق الصحفسينمائي مع الصياغات الدالة والشديدة التعقيد للحدث الدرامي والشخصيات المتشابكة معه.

إن المدخل الافتتاحي بمكوناته الرمزية إنما يتضاد عن عمد مع أسلوب التحقيق الصحفسينمائي، الذي يقترب من أسلوب مايكل أنجلو أنطونيوني في فيلمه «تكبير» (١٩٦٦) في محاولة للقبض على الواقع من خلال التصوير السينمائي، فضلا عن أن المخرج مدكور ثابت يتعمد أن يمزج طوال الفيلم بين الواقع والرمز، المادي والمتخيل،

الإيهامي واللا إيهامي، بل أن يصل في بعض مشاهد فيلمه، إن لم يكن في أغلبها، إلى آفاق تجمع بين سوريالية لويس بونويل وعبثية يونيسكو، غير أن إيمانه بفكر متقدم جعله يستدعي إلى ذهنه أفكار برتولت بريشت الجمالية، ويقدم رؤيته لها عبر فيلمه هذا، الذي هو في حقيقته موقف من السينما، كما هو موقف من الواقع المحتفى بالسينما التقليدية والنابذ للسينما البديلة.

يطرح الفيلم في مجمله قضية الإيهام في الفن عامة، وفي السينما خاصة، ويقدم مدكور ثابت في صياغته السينمائية رؤيته التي قوامها أن الفن السينمائي - كأي فن آخر - يجمع بين الإيهامي واللا إيهامي[١٠]، فنحن نذهب إلى المسرح أو السينما لنتماهى في ذوات الأبطال، فنتعاطف معهم، ونفرح لهم، ونحزن عليهم لكننا أبدا لا ننسى أننا في دار عرض، وأن القمر المشبوح في فضاء المسرح ليس إلا قطعة خشبية بيضاء مضاءة وسط ستار البانوراما الأسود، وأن البطل الذي يحادث وجها لوجه رئيس جمهورية بلاده الراحل قبل مولده ليس إلا خدعة كومبيوترية بارعة، وبالتالي فإن الفن - مسرحيا أم سينمائيا - يوهمنا بواقعية ما يحدث، لكننا أبدا ما ننسى أن هناك الجانب اللاإيهامي في المشهد الذي نراه.

وقد عمل بريشت - نظريا وتطبيقيا - في عروضه المسرحية وأفلامه السينمائية على محاولة كسر الإيهام لدفع المشاهد للتأمل الفكري في المعروض أمامه، ثم إعادته لحالة التعاطف الوجداني (الإيهامي) مع الوقائع والشخصيات المسرحية والسينمائية، ثم كسر الإيهام مرة أخرى ومتكررة، ناقلا المشاهد من لحظات التوحد الوجداني مع المشاهد الإيهامية وتصور أن ما يحدث هو فعل واقعي، ولحظات التأمل العقلي للمشاهد اللاإيهامية وإدراك أن ما يحدث هو صورة فنية لفعل واقعي، وقد حاول مدكور ثابت في فيلمه هذا أن يستخدم منهج بريشت هذا، والمعروف بالتغريب والمستخدم للعديد من تقنيات المسرح - أو السينما - لكسر حالة الاندماج في المشهد المسرحي باعتباره مشهدا واقعيا، مثل الأغنية والراوي واللافتات الساقطة من (سوفيتا) المسرح... إلخ، ونجح مدكور في تحقيق ما أسماه وقتها بالكسر النسبي المؤقت للإيهام، وإن كنا نرى - كما سيتضح فيما بعد - ووفقا للفهم المتطور لأفكار بريشت الجمالية، بل ووفقا لتطور مفهوم مدكور نفسه لماهية الفن، بأن ما تم صياغته في فيلمه القديم ما هو إلا نوع من تبادل الأهمية بين ما هو إيهامي وما هو لا إيهامي في الفيلم السينمائي، وأن استخدام أسلوب «المسرح داخل المسرح» المطبق عند بيراندللو،

أو «السينما عبر السينما» الممارس في «سينما الحقيقة»، إنما أدى إلى إبراز عنصر اللا إيهامي الموجود أصلا في العمل الفني، وتوظيف ذلك بهدف إيقاظ وعي المشاهد، والإمساك بالعقل متوهجا طوال العرض السينمائي، دونما افتقاد للمتعة الجمالية المتحققة عبر العرض الفني.

وبغض النظر عن معرفتنا الخاصة بتاريخ تصوير الفيلم (بداية من أواخر أغسطس ١٩٦٩)، فإن الفيلم ذاته يقدم لنا الإطار الزمني الذي يتحقق داخله، بداية من جريدة «الأخبار» المنشور على صفحتها الأولى صورة الفتاة المقتولة، بعد أن انتقلت من صفحة الحوادث عند نجيب محفوظ إلى الصفحة الأولى هنا، بسبب أن الجريدة الباحثة عن الإثارة منحتها منزلة «مليونيرة أجنبية» تقتل تحت سفح الهرم، وتنشر صورتها إلى جوار الأخبار السياسية المهمة عن أن «دورياتنا تتوغل في سيناء ٣ ليال» وعن نشاط كبير لقواتنا بمنطقة قناة السويس، وهو ما يكشف عن زمن تحقق الحدث السينمائي، وهو فترة حرب الاستنزاف، وانشغال المجتمع بمرحلة الردع والتصدي واستعادة الكرامة المدنسة على رمال سيناء، كما يكشف عن ذلك التناقض الحاد بين ما هو مطروح على الصفحة الأولى للجريدة الشعبية من أخبار سياسية وعسكرية جنبا إلى جنب خبر العثور على جثة (مليونيرة أجنبية) مقتولة تحت سفح الهرم، وهو تناقض سيكشف عن نفسه طوال زمن الفيلم (٦٠ دقيقة) وزمن وقائعه المتداخل فيها الحاضر بالماضي.

يبدأ الفيلم، بعد المدخل الافتتاحي والانتهاء من العناوين، بالصحفية الشابة «ماجدة» (شوشو حمدي/شهيرة فيما بعد) تجلس على حجر بالقرب من الجثة المسجاة، بعد سويعات قليلة من القتل، وانتظارا لقدوم مصور الجريدة وبقية الصحفيين، تأكل سندويتشا بلا اكتراث، يخاطبها من خارج الكادر صديقها الصحفي «راشد» (محمود يس)، تتزامن كلماته عن القتيلة مع صوت مذيع راديو يحمله معه يبث أخبارا سياسية، وترفض هي الاستماع إليها، فتمتد يدها لتغير مؤشر الراديو إلى محطة تبث موسيقى راقصة تتمايل عليها، أو تغلق الراديو نهائيا، وفي الظلمة والسكون يحاول «راشد» أن يذكر صديقته بالحب الذي بينهما، غير أن اللحظة لا تسمح بذلك، فتنقلنا الكاميرا إلى مكان آخر، هو متحف مختار بحديقة الحرية صباحا، يداعب كل منهما الآخر، ويروحان في قبلة عنيفة، غير أن الواقع لا يتركهما يهنآن بالحب، مثلما حدث في مشهد الافتتاح، فنسمع من خارج الكادر أصوات عبور طائرات لسماء القاهرة، فيترك «راشد» صديقته، منتقلا بمفرده إلى كادر ينظر عبره إلى السماء، بينما يبرز خلفه تمثال لرأس سعد

زغلول، إنها الحرب المحيطة بحب الشابين، وأن الزعيم الذي قاد هبة ثورية جماهيرية ضد الاحتلال الجاثم على أرض الوطن في أوائل القرن العشرين، قد تحولت رأسه إلى حجر صلد خلف شباب اليوم.

القتل في صحراء الهرم يجمد أي رغبة في تبادل كلمات الحب، وحرب استرداد الكرامة تنزع الإنسان من استغراقه في لذة حب فردي، لذا يعود «راشد» إلى صديقته «ماجدة» داخل متحف مختار صباحا، ومن الواضح أنه مشهد استدعائي (فلاش باك)، ويقول لها متسائلا بأداء مسرحي وبلغة فصحى: «تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد.. أتعرفين معنى البطولة؟»، ثم يتحول إلى عين الكاميرا طالبا منها: «اطلبي معي من المخرج أن يقدم وجهة نظري أنا على الشاشة.. ليس هناك متسع للمشاكل الصغيرة.. هذا زمن القضايا الكبيرة».

في زمن يحلم المجتمع فيه ويعمل على الخلاص من سيطرة المحتل لأرضه، الهاتك لعرضه، من الصعب على شاب مثل «راشد» أن يمارس الحب في الظلام، وحرب الاستنزاف مستوعبة لكل شباب مصر آنذاك، بمن فيهم المخرج ذاته (عمل مراسلا سينمائيا آنذاك أثناء خدمته الوطنية بالقوات المسلحة ٦٨/١٩٧٣)، ومؤجلة لكل الأحلام الصغيرة، لذا فهو يسأل صديقته عن مدى معرفتها لمعنى البطولة في هذا الزمن المنكسر، كما يرفض كصحفي أو كممثل لدور صحفي أن ترصد الكاميرا عمله في التحقيق حول جريمة القتل، يرفض أن يكون مجرد (شاب) يعيش في مجتمع له قادته الذين يحكمونه ويديرون حركته ويتجنبون مشاركته لهم، ومن ثم فهو مصر على أن يتواجد في «الصورة»، تلك التي كان يتغنى بها عبدالحليم بكلمات صلاح جاهين دون أن تتحقق على أرض الواقع، وبالتالي فهو يطلب من صديقته أن تطلب معه من المخرج أن يقدم لنا وجهة نظره هو على الشاشة، ومفادها أننا نعيش آنذاك ـ ومازلنا ـ زمن القضايا الكبرى التي تتجاوز الهموم الصغيرة.

إلا أن المخرج، كأي مخرج، وككل مبدع يرفض أن تتمرد شخصياته على المسار الذي حدده سلفا لها، ومن ثم فهو دائم التنبيه ـ في الفيلم ـ لراشد بالكلمة والحركة بألا يخرج عن الإطار المرسوم له، فضلا عن أنه يقدم له ولنا وجهة نظر أخرى مخالفة، هي وجهة نظر صديقته «ماجدة»، والتي ترد عليه باللهجة العامية، وفي ظلمة الهرم: «راشد يا حبيبي، أنت تخليك ورا مجلس الأمن، كوبا وكوريا وفيتنام، لكن أنا هنا عندي الحوادث المثيرة: مقتل مليونيرة، زفاف ملكة الجمال»، فهذا هو عالمها، عالم الهموم

الصغيرة، وهي لا تطلب من أحد أن يقدم وجهة نظرها هذه، أو حتى يهتم بها، هي تعيش حياتها اليومية المكرورة، ترى دائما كصحفية أن مقتل إنسان بسيط هو حادث مثير بالنسبة لها، مثلما يعني مقتل أكثر من ٣٥ ألف أمريكي في حرب فيتنام ومثلهم من الفيتناميين الكثير بالنسبة لراشد.

ورغم أن المسألة تحتاج - كما يقول «راشد» - إلى مناقشة، غير أنه يؤكد لنا أن «السيناريو مش مديني فرصة أثبت فيها وجهة نظري»، هنا يتداخل المخرج في الحوار بينهما (هو نفسه مذكور ثابت) ليؤكد على أن التحقيق الصحفي الذي يقومان به هو المحك الحقيقي لكي يثبت كل واحد منهما عبره وجهة نظره، طالما منهما أن يتحركا بحرية أمام الكاميرا، ويأمر باستمرار تصوير الفيلم، متابعا التحقيق الصحفي جنبا إلى جنب التحقيق البوليسي، كاشفا عن تباين اهتمام كل منهما، فالأول مهتم بشخصية القتيلة باحثا عن أسباب مقتلها، والآخر مهتم بشخصية القاتل ودوافع قتله، إلا أن المخرج لا يكتفي برصد التحقيق البوليسي والتحقيق الصحفي، بل ينزل بنفسه إلى الشارع ليقدم تحقيقه هو السينمائي المتداخل مع التحقيقين السابقين والمتجادل بعنف معهما.

يبدأ التحقيق البوليسي بإعلان الشرطة عن المعلومات الأولية المتوافرة لديها عن القتيلة، وهي أنها كانت تعيش بالقاهرة منذ سنوات عدة، ثم تنتقل إلى حجرة التحقيق حيث يدخل طالب بالفنون الجميلة ليعلن لضابط التحقيق أنه القاتل، وسرعان ما يدخل طالب آخر بكلية الآداب ليعلن أنه وحده القاتل، ثم يدخل مصور صحفي لالتقاط صور للشابين، يتركه المحقق ويتوجه إلى الكاميرا قائلا: «ودي كانت نهاية اليوم التالي لوقوع الجريمة»، ثم يختفي من يمين الكادر، فتظهر الصحفية «ماجدة» في يمين مقدمة الكادر، بينما في الخلفية مازال المصور الصحفي يمارس عمله داخل حجرة التحقيق، وتقول: «هنقص عليكم قصة اليوم التالي لوقوع الجريمة»، فيأتي صوت المخرج من خارج الكادر معلنا بداية التصوير «أكشن».

المزج متعمد بين ما هو إيهامي وما هو لا إيهامي، والتبادل مستمر بين وجهات النظر حول الجريمة التي وقعت، والمخرج يسيطر بوجوده على حركة الفيلم بأكملها، والسرد السينمائي ينقلنا مرة واحدة من ليلة وقوع الجريمة إلى نهاية اليوم التالي لهذا الوقوع، ثم يأخذنا في رحلة بشوارع القاهرة بحثا عن هذا القاتل، مقتربا من قصة نجيب محفوظ ومسار حركتها فيما بعد المشهد الأول فيها، وفي بحثه عن

القاتل بشوارع القاهرة، غائصا في الزحام، يعثر على رشاد أفندي عبدالشافي(١١) موظف الأرشيف العجوز، والذي يتعرف على صورة الفتاة «شلبية» التي كانت تعمل خادمة ببيته، وطردتها زوجته بسبب مغازلته لها، ولكل الخادمات الأخريات، وقبل أن يترك هذا المشهد بدائرته الأولى للشخصيات ذات العلاقة بالفتاة الريفية التي حملت بالمدينة اسم «شلبية» يقدم لنا أربعة أصوات يعتمد كل منها على أدلة خاصة بها وهي كما يلي:

- الفتاة الصغيرة ابنة رشاد افندي: «أول ما اشتغلت عندنا، كانت غلبانة، وحلوة، حلوة قوي».
- الصحفية «ماجدة»: كل الدلائل بتقول: إن كان لها قلب كبير».
- الضابط: كل الدلائل بتقول: «إنها جت لمصر مجرد شغالة في بيت، وفي يوم قدرت توصل للي شفناه».
- الصحفي «راشد»: «كل الدلائل بتقول: إنها غلطانة. واضح أنها باعت نفسها، واضح أن الجسد لعب دور البضاعة».

هكذا تتباين المواقف تجاه أول خيط من خيوط معرفة طرفي الجريمة: القتيلة والقاتل، وإذا كنا في المشهد السابق قد تعرفنا على من ادعى أنه القاتل، فنحن هنا نقترب من القتيلة، هي غائبة كغيابها في قصة نجيب محفوظ، ولكن كل شيء يدور حولها، وهي حاضرة حضور «راشومون» بتعدد الآراء واختلافها حول حقيقة الغائب: تراها الطفلة بعيونها الصغيرة فتاة جميلة و«غلبانة»، ويراها الضابط بعيون مدربة على مثل هذه الجرائم، أنها تطورت من شغالة إلى ما وصلت إليه (مليونيرة في الفيلم)، وتتقاطع كالعادة آراء «ماجدة» و«راشد»، فهي ترى فيها قلبا كبيرا، وهو يرى فيها جسدا يغوي، لقد تحولت على أيديهم إلى لغز «شهرزاد» عند توفيق الحكيم، لغز من الصعب القبض على فحواه والإمساك بحقيقته.

داخل مصنع نسيج وفي لقطات تمزج بين التسجيلية (تذكرنا بثورة المكن) والروائية، يقدم لنا الفيلم الدائرة الثانية: الحاج محمود صاحب مصنع النسيج الذي تزوج زواجا عرفيا من الفتاة «شلبية» بعد أن أصبح اسمها «سميرة»، ورفض أن تنجب منه، وأجبرها على الإجهاض فالطلاق والطرد من البيت، لقد أصبح للفتاة الريفية «شلبية» اسم آخر غير الاسم الذي ستعرف به عند نجيب محفوظ في مرحلة الغواية، واسم «سميرة» هنا، في الفيلم، ليس مجرد إضافة، بقدر ما هو كشف لطريق التطور الذي سارت فيه الفتاة

البسيطة، انتقالا من الريف إلى الحضر، ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الفقر والحاجة إلى الثراء والموت.

حفل عبثي

دون تدخل من المخرج أو أي من الصحفيين «ماجدة» و«راشد» ينقلنا الفيلم مباشرة إلى عالم «حسونة المغربي» رجل الأعمال، القادر على تدمير كل من يقف أمامه وعلى أن يحرق المدينة بأكملها، ثم يقف ضاحكا عازفا على المندولين كنيرون، ويقدمه الفيلم وسط حفل يقيمه لأصحابه المرتدين أقنعة حيوانية والملتفين حول راقصة ترقص رقصة «سالومي» طالبة رأس «يوحنا المعمدان»، بينما يجلس الصحفي «راشد» على جذع شجرة، على هيئة المسيح يتلو كلماته علينا: «طوبى لمن ورث الملكوت»، بينما يأتينا صوته من خارج الكادر مخمورا ومسائلا «ماجدة» عن قدرتها على منح كل عواطفها للقتيلة، خاصة وأنه لا يجد مبررا واحدا يجعل من الفتاة المقتولة تسقط في الرذيلة.. إنه يتقمص دور المسيح، ويعامل الواقع بأخلاق بيوريتانية، ويقشعر جسده من أي حديث عن الجسد، ويترك نفسه أخيرا أسيرا للخمر، عاجزا عن فعل أي شيء، مختبئا مع محبوبته خلف أحد كراسي حفل «حسونة المغربي».

في هذا الحفل العبثي التكوين تظهر شخصيات الفيلم الرئيسية: الصحفيان، الضابط، مع «حسونة المغربي» والحديث عن «فافي» الاسم الثالث لـ «شلبية» بعد أن ارتفعت درجات في سلم المجتمع، ودخلت عوالمه العليا، ثم طردت منه حينما تجاوزت في طلباتها ما هو مسموح لها بالحصول عليه.

لقد تقدم البحث البوليسي، واضطرب البحث العلمي، وغاب المخرج تاركا كاميرته تواصل رصدها للدوائر التي أحاطت يوما بالفتاة الريفية، وصعدت داخلها، ثم تعود بنا الكاميرا إلى حجرة التحقيق، وإلى الشابين اللذين تقدما معلنين أنهما قتلا الفتاة، وداخل حجرة التحقيق البوليسي يعاود «راشد» و«ماجدة» التحقيق الصحفي، ولا يصل أي منهما: البوليس والصحفي إلى إجابة شافية عن القتيلة والقاتل، وحتى عندما يصل الأمر إلى الشاب الأخير، طالب الفنون الجميلة، فإن المخرج يتدخل معلنا أنه لا يمكن أن يكون هو القاتل، فهي مسألة غير منطقية، بينما يعلن الشاب أنه «في القصة وفي السيناريو مفروض اني القاتل».

هنا يدفعنا الفيلم إلى حانة تردد عليها الشاب ويعلوها مسكن الغانيات، واللائي

انجذبت إلى حياتهن الفتاة، متخذة اسما جديدا هو «درية»، ورغم وجهة نظر المخرج (مدكور ثابت) المعلنة أمامنا وبحضور ممثلي الفيلم، إلا أن الفيلم ذاته يتمرد على مبدعه، ويسير وفق السيناريو المرسوم له، ومسار القصة المحفوظية، فيقدم مشهد القتل الموحي للفتاة بيد الشاب الجامعي في صحراء الهرم.

لكن الفيلم لا ينتهي عند هذا الحد، بل آثر أن يعود بنا إلى ما قبل هبوط الفتاة إلى المدينة، إلى قريتها الفقيرة، وعلاقة أبيها وأمها وعاشقها السقاء الصغير، الذي تقدمه الكاميرا لنا كمسيح يحمل بدلا من صليبه العصا التي تحمل صفيحتي المياه، لقد تركت الفتاة قريتها عشقا لمياه نظيفة وحياة أنظف، لم تخطئ حينما خرجت من قريتها الصغيرة، لكنها أجبرت على اقتراف الخطأ بقوة تقاليد المدينة وموقفها الذكوري المتعامل مع المرأة كجسد يصان حينما ينتمي لأسرة تحميه، وتدنس كرامته حينما يفتقد الانتماء والحماية.

وكما بدأ الفيلم بصورة الفتاة المقتولة في ساحة الحرم الأكاديمي، ينتهي بذات المكان، وبنفس الصورة، وبالمخرج راقصا مع مجموعة الفنانين والفنيين العاملين بالفيلم، نهاية مؤلمة رغم الضحكات المنبعثة من أعماق الراحل محمود المليجي، وختام يبدو عبثيا لفيلم ليس كذلك، وإنما تدفعنا محصلته للتفكير في وضع الإنسان المصري آنذاك (أواخر الستينات) والآن، فالفيلم ليس مجرد وثيقة تاريخية/ اجتماعية لجيل ومجتمع، وإنما هو قادر على طرح أفكاره حتى يومنا هذا، خاصة ووضع المرأة في مصر قد تدنى كثيرا عما كان عليه في أواخر الستينيات، وثورة الشباب المصري قد انحرفت عن مسارها، وحرفت لتدخل طريقا ميتافيزيقيا يعرقل حركة تقدمها وتقدم المجتمع، والسينما المصرية التي قدمت (المستحيل) و(شنق زهران) و(أنياب) قبل ومع وبعد فيلم مدكور ثابت[١٢] تتراجع كما وكيفا، وتترك التجريب لسينمات أخرى، حتى وهي ترى المسرح يحتفي بمهرجان وعروض تجريبية، والشعر والقصة يقتحمان عوالم حداثية جديدة، بينما السينما مغروسة حتى عنقها في مياه آسنة.

لقد قدم المخرج مدكور ثابت فيلما تجريبيا عن مادة واقعية كتبت في بنية كلاسيكية، ومن ثم استطاع أن يسبق الروائي الكبير نجيب محفوظ، وأن يتبادل معه التجريب على مادة واقعية، وهو عندي أمر طبيعي، فالمخرج الشاب حينذاك كان يعبر بالضرورة عن رؤية ما بعد هزيمة ٦٧، وهي رؤية متشابكة ومعقدة للغاية، فالحلم المنكسر يخلق نفسا قلقة وعقلا لا يكتفي بالقبض على العلل الظاهرة الرابطة بين

الفعل ونتائجه، وإنما هو باحث عن العلل الكامنة في الأعماق، والمدفونة في طيات النفوس، والمعبر عنها في الفلتات العابرة والكلمات المراوغة والمرايا غير المستوية، وهو ما قام الروائي الكبير باكتشافه عقب الهزيمة في أعماله البادئة بمجموعة (تحت المظلة)، وعلى ذلك خلق مدكور ثابت بفيلمه هذا جدلا بين رؤية السينمائي الشاب ورؤية الروائي الكبير من جهة، وأثار تفاعلا خلاقا بين هاتين الرؤيتين وديناميـة الواقع من جهة أخرى، كما فجر قضية مهمة من قدرة السينما الشابة آنذاك على إعادة صياغة واقعها ومادة هذا الواقع المصاغة قبلا في بنية درامية/قصصية تبدو

الرواية والتاريخ:

مسيرة روائية للنهضة والسقوط

أ. نبيل بدر سليمان*

مقدمة

ربما كانت مساءلة السقوط، ومنها مساءلة النهضة، في جذر محاولتي الروائية في السبعينات. هكذا خاطبت (ثلج الصيف) حرب ١٩٦٧من دون أن تسميها إلا في الإهداء. وهكذا خاطبت (السجن) القمع السياسي، وخاطبت (جرماتي) و(المسلة) حرب ١٩٧٣، وهما اللتان توازتا مع محاولتي في قراءة النقد الأدبي في النصف الأول من هذا القرن[١]، وفي قراءة مشروعي حسين مروة[٢] وأدونيس[٣].

بيد أن الثمانينات انعطفت بي منذ منتصفها إلى سبيل آخر يفرع ويحدد سؤال النهضة والسقوط بأسئلة العقود الأولى من هذا القرن، أسئلة الراهن والمستقبل، أسئلة الرواية والتاريخ. ولأن العدة التي وفرها أكثر من عقد ونصف قبل ذلك قد تكشفت عن نقص فادح في الاسم والمسمى لبطل ولنص ما كان منذ بداية النهظة ـ على الأقل ـ إلى راهن الكتابة، فقد عكفت على كمٍّ آخر من المصادر والمراجع، ووكدي أن الرواية هي ـ من بين رسوم كثيرة ـ بحث.

هنا، وعلى سبيل المثال والتحريض، أعود إلى عبدالرزاق عيد الذي أشار إلى أن عصر النهضة، على الرغم من الصفة الشمولية التي كان يتسم بها في تناوله لمشكلات التخلف التي ارتقى بها إلى مستوى الإشكالية النهضوية، إلا انه نادرا ماأولى العامل الاقتصادي أهميته خاصة في تناوله لإشكالية الفوات الحضاري تجاه تقدم الغرب، سوى حالات نادرة، إذ كانت الحرية السياسية هي التي تهيمن على الفكر الاجتماعي العلماني[٤].

* باحث وكاتب سوري.

لقد تأكد لي أثناء إعدادي لمشروع، رواية (مدارات الشرق)* أن عددا من الكتاب والباحثين والمتخصصين قد كتبوا في الاقتصاد وفي سواه في سورية، مما - لايزال - يغلب ظن الدارسين على أنه نادر في إنتاج النهضة. وتلك هي مغبة الحدود الدانية للبحث ولما يقتضيه من التوثيق والأرشفة.

فمن هوامش مئات الساعات التي قضيت في البحث في مدونة النهضة خارج المألوف والمتداول، كتبت قبل عشر سنوات مقالتين، أذكّر فيهما بعشرات الكتب المطبوعة والتي تنتظر الطبع في سورية حتى نهاية الأربعينات، وأذكر منها الآن، في الاقتصاد الهبراوي: إصلاح الزراعة في سورية، التنظيم الداخلي والإصلاح الاقتصادي والاجتماعي، وليوسف عطالله: سورية الزراعية و الاقتصادية، ولمحمد السراج بالفرنسية: ضرورة الإصلاح الأرضي في سورية، ولعوض بركات بالفرنسية أيضا: توازن الموازنة في سورية ١٩٢٠ - ١٩٣٨، وليوسف سمارة بالألمانية: في السياسة الاقتصادية في سورية، ولعبد القادر العظم : الاقتصاد السياسي في خمسة مجلدات، ولعادل العوا: الفكر الاقتصادي لدى جماعة إخوان الصفا، ولخير الله الجعفري تنظيم الإنتاج الزراعي لتأمين السلام العالمي - صناعات دمشق في سنين الحرب ١٩٣٩ - ١٩٤٥، ولحسني باقي: مقارنات بين الأساليب الاقتصادية المتبعة في بلادنا وبين بلاد العالم، ولعلي أسعد الخانجي: النظام المالي في سورية.

فإذا أضفنا إلى ذلك مايتصل بالاقتصاد في الكتب الأخرى الموقوفة على السياسة أو النقابات أو المذكرات - على سبيل المثال: مذكرات خالد العظم - أو كتب التاريخ العام، سيتبين لنا أن المتن الاقتصادي لفكر النهضة في سورية يتطلب عناية أكبر، إلا إن كان الدارس لايفسح للاقتصاد في الفكر. وعلى المرء أن ينوه هنا بالجهود النزرة المتميزة التي بذلها بدر الدين السباعي وعبدالله حنا وبوعلي ياسين في إضاءة هذه الصفحة المهملة والمعتمة من فكر النهضة.

لقد عدت في الإعداد لرواية (مدارات الشرق) إلى مائتين وثمانية وعشرين مصدراً ومرجعاً، تتوزع بين المذكرات والأزياء والغناء والرقص والسينما والمسرح والموسيقى والأمثال والألعاب والتقاليد والسياسة والاقتصاد والنقابات والتاريخ العام، عدا المجموعات الكاملة أو الأعداد المتفرقة من الدوريات(٥) وكمااستبدت بي الدهشة والفضول حيناً، استبد بي الحزن حيناً، لسببين:

أولهما تركيز فورة السبعينات فصاعداً في درس النهضة على الأدبي والسياسي

والديني، وأحياناً الاجتماعي، وإهمال الجوانب الأخرى. والسبب الثاني كان هدر الطاقة والوقت، فالمعلومة التي كانت تأخذ ساعة أو يوماً كان يمكن أن تأخذ دقيقة لو أن لدينا بَنْكاً - تصغير بنك - معلومات. ولعل مايتردد هذه الأيام عن المعلوماتية والتوثيق أن يجعلا لكاتب الغد، آلاف الساعات التي بذلها، دقائق معدودات.

وأنتقل الآن إلى الرواية:

(١)

لقد علمتني قراءة وكتابة الرواية ونقدها، قبل الشروع في (مدارات الشرق)، وعلمتني (مدارات الشرق) بخاصة، ألا أوفر طاقة ولاوقتا في الإعداد للمشروع الروائي، ثم أن أخزّن كل ماأعددت في اللاشعور، فلا أتطفل على عالم الاجتماع أو المؤرخ أو المفكر أو السياسي أو الفنان أو الفيلسوف أو عالم النفس، كل في ميدانه. وفي الآن نفسه، أستدعي من كل ميدان، سواء عبر الخزان اللاشعوري أو بالوثيقة، مايحتاج لحظة روائية ما. وإذا كان هذا القول يستدعي التناص وشبكة النصوص في الرواية، فهو يستدعي أولا وآخرا رؤية الروائي والرواية للعالم والتاريخ ولنفسيهما عبر تمثلهما للمادة الأولى، وإعادة إنتاجها هنا باللغات الروائية والمخيلة الروائية.

هكذا نأت (مدارات الشرق) عن التاريخ الرسمي وخاصة أسئلة الثقافة العليا في الهوية والذات والأيديولوجية وسواها، لتشتغل في التاريخ المهمش والمحركات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والروحية المهملة والمقموعة، ولتقاطع هذا كله بما يحتل متن الثقافة العليا، ولتقدم جراء ذلك كله مساهمتها المتواضعة في وعي ماكان وما هو كائن، أملاً في نفع ما لمستقبل أقل قتامة على الأقل. ولعل الرواية، والأمر هكذا، أن تنتسب حقا للثقافة الشعبية: هذه المساحة المفتوحة والمنظمة بأقل مايمكن من القواعد، والتي يغلب عليها الطابع المجازي والرمزي والطقوسي، وترتبط بالحاجات الروحية واليومية للفرد وللمجتمع، كما عبر برهان غليون في (اغتيال العقل).

وهذا وسواه مما تقدم، أحسب أنه يعني أن للرواية العربية المعنية بالنهضة والسقوط - وأنى لرواية عربية ألا تكون معنية - أسئلتها الخاصة التي يتقاطع بعضها مع أسئلة النهضوي أو دارس النهضوي. ومن أمثلة ذلك هذا الذي يخص التعليم: ففي البحث تجد البابا يوليوس الثالث قد عني بفتح المدارس في الشرق الأدنى، وبخاصة منه لبنان، في القرن السادس عشر، وتجد بعثة للفتيان الموارنة إلى روما، وتعهداً

للويس الرابع عشر بتعليم اللبنانيين المسيحيين، وتأسيسا مسيحيا للمدارس الوطنية في لبنان. كما تجد محمد علي قد أنشأ ستة آلاف مدرسة للتلاميذ الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة والثانية عشرة، عدا المدارس الحربية وأركان الحرب والزراعية والصناعية والطبية، وفي تونس للتجربة اللبنانية صدى.

ماذا تفعل الرواية بمثل هذه المادة سوى أن ترسم وتتأمل دهشة أو نفور أو انجذاب أب أو أم أو طفل أو طفلة أو إداري أو شيخ أوقسيس، إذ تُشيد غرفة حجرية أوغرفتان لتكونا مدرسة، أو إذ يُهدم وُيبنى الفصل المدرسي في دخيلة التلميذ والأستاذ والأسرة، أو إذ يودع شاب إلى المجهول الأوروبي: بأية أحلام وخوف وأصداء لشهيق الأم ودعاء الأب؟.

هكذا تبدأولاتنتهي سلسلة الأسئلة الدقيقة أو الساذجة أو الماكرة. ولاتفتأ الأسئلة والإجابات تدوّم في الفضاء من قرن إلى قرن، وهي تعاين بالتعليم ومعه وبعده مطبعة البطريرك أثناسيوس الدباس (١٧٠٦) وطباعته لكتاب المزامير، أو مطبعة عبدالله زاخر وطباعته لكتاب ميزان الزمان (١٧٣٣) أو مطبعة بولاق (١٨٢١) وطباعتها لألف ليلة وليلة، أو مطبعة الطويجية وطباعتها لكليلة ودمنة (١٨٣٥)، والمطبعة تفضي إلى الصحافة، والصحافة تفضي إلى المكتبة، والمكتبة تفضي إلى الكاتب والمترجم والكتاب، والرواية تسأل: كيف كانت حياة مارون النقاش وهو يترجم بخيل موليير (١٨٤٧)؟ وكيف كانت حياة سليم النقاش وهو يترجم هوراس (١٨٦٨) ويعنونها : مي؟ كيف كانت حياة بشارة شديد وهو يترجم دوماس الأب (١٨٧١)؟ وكيف كانت حياة أديب إسحاق وهو يترجم لراسين اندروماك (١٨٧٥)؟ وكيف كانت حياة نجيب غرغور وهو يترجم لهيجو البؤساء (١٨٨٨)؟.

أما سؤال الحياة هذا فمجاله الروائي يترامى بين الحصول على النسخة الأصلية للكتاب المترجم والعملة والبريد والطاولة واللباس والمرض والعشق والجريدة التي ستنشر الرواية المترجمة مسلسلة، والفكرة التي يسعى المترجم إلى إشاعتها، وقارئة أوقارئ سيقرآن: هكذا ستسأل الرواية أحمد فارس الشدياق أو رفاعة الطهطاوي عن نساء أوروبا، وتعلن خبيئة ما كتبا، وقد تستعين من أجل ذلك بجريدة مثل مرآة الأحوال (١٨٥٥)، أو حديقة الأخبار (١٨٥٨)، وليس فقط بالوقائع المصرية أو الجوائب.

تلك هي إذن الحكايات الصغرى، مقابل الحكاية الكبرى التي تصوغها العقود الثلاثة الأخيرة عن النهضة والسقوط. فليستدع أحد إن شاء حديث شيخ عصر ما بعد الحداثة

جان ـ فرانسوا ليوتار في الحكاية الكبرى والحكايات الصغرى. لكن الحكايات الصغرى هنا لا تتعارض مع التعقيد التحريري للتحليل النقدي، بل هي تقوم به ومنه وله. ومثلما تعمل هاته الحكايات في رواية النهضة والسقوط على (الكبير) من الثقافة والمثقف وسواهما، تعمل على (المجهضات والسجناء والعاهرات والطلاب والفلاحين)، كما فعل ليوتار برواة الحكاية الصغرى الموازية للحكاية الكبرى، سوى أن رواية عربية تشتغل على (التفاعل) وليس على (التوازي)، ولاتني تحفر في القاع وفي الهامش، تاركة الحداثة التابعة لأصحابها، ومنصرفة عن خديعة الأفكار الكبرى إلى أسئلة الأفكار الصغرى والكبرى، ومنادية بالتنوير.

(٢)

ومما كان من ذلك في (مدارات الشرق) منذ جزئها الأول (الأشرعة): رحلة التاجر الشاب الذي سيغدو صناعيا وسياسيا (سليم أفندي البسمة) بصحبة التاجر والملاك المثقف والسياسي (الباشا شكيم) إلى برلين قبل الحرب الأولى. لقد عاد سليم أفندي يهجس بالسؤال: هل يمكن أن تغدو الشام في يوم من الأيام مثل برلين؟ أما الباشا شكيم فيؤكد لسليم «باريس أجمل ولندن أجمل من باريس ومن برلين، وسليم أفندي يتساءل عما إن كان لا يحق لسكان تلك البلاد أن يملكوا العالم، ماداموا على ما هم عليه، وما دامت الشام على ما هي عليه؟ كان الدوار يأخذه وهو يفكر فيما يمكن أن يفعل رجل مثله من أجل أن تصبح الشام مثل برلين». وبعد سنوات وإذ يرحل الأتراك يبدو سليم أفندي بلا يفاعة ولا شباب ولا طفولة «مئات السنين كما رفة الجفن التي تلوي بالقلب، فكل شيء يبدأ الآن من جديد، كأنها القيامة». بينما الخواجة ثابت يزين البديل الفرنسي، ويعرض بالبديل الإنكليزي، ويسخر من البديل العربي ـ الحجازي، مستشهدا بنصف المدارس والطلاب الذين كانوا لفرنسا في الشام قبل الحرب، وبتربية جل الذين قاوموا السلطان على يد المبشرين الفرنسيين، وبنصف ديون السلطنة التي لفرنسا بذمتها، وبتقفي السلطنة للتنظيم الفرنسي منذ زمن بعيد في محاولتها الخروج من الظلام أول مرة. «وسليم أفندي يعرف ذلك وينكره ويقر به في آن. وإذ يأوي تطلع له الشام، تمنع عليه النوم، وتتخلق له شاما أخرى، شاما جديدة». وإذ يرسل عينيه بعيدا، نحو مستقبل ما، يأخذ العشى ببصره.

في «الأشرعة» سنرى لميعة شقيقة الباشا التي درست في المدرسة الأمريكية في

ازمير، وأجادت الفرنسية والإنكليزية والتركية والبيانو، وسنرى مكتبتها الشخصية وسعيها إلى تعليم المرأة وتبرمها بالحجاب ورميها له، وزواجها من الإنكليزي المستر بيجيت، وعونها لشقيقها في إدارة أمواله وصلاته مع الشركات الألمانية والبنوك الإنكليزية، وأخيرا، وليس آخرا: مع شركة أمريكية، وكل ذلك قبل سقوط المملكة السورية (١٩٢٠)، وعبر تصوير الرواية لتأسيس الشركات الوطنية والأحزاب (سبعة أحزاب لمن نسي)، والصحف والعديد من مفاصل الدولة العربية المستقلة الأولى منذ قرون.

من أجل النهضة ردد الباشا شكيم منذ سنين قَسَم الجمعية العربية الفتاة: أقسم بالله العظيم وبشرفي أن أعمل للنهوض بالأمة العربية. وفي تلمسه هو الآخر بعد سليم أفندي للمستقبل، يقرر إهداء شقيقته وزوجها الإنكليزي (البيت القديم)، فيتغنى المستر بيجيت بعراقة وروعة هذا الصرح الشرقي، ويقول: ينبغي أن يتحول هذا البيت إلى متحف، فيهمهم الباشا: «واعدا المستر بيجيت ولميعة بكثير من المتاحف. بيت حميه هو الآخر يصلح متحفا. بيوت جمة في الشام تصلح، بل ينبغي أن تكون متاحف، يتقاطر إليها الزوار كما يحدث في برلين».

لقد عجل السقوط الفرنسي عام ١٩٢٠، والشام: «تود لو تحول دون أن يطغى أحد على أحد، لتفيض بالهناء، لكن أحدا منهم لا يدعها تفعل. لا الغريب ولا القريب. كل يريد أن يفصلها على قده. الباشا شكيم يريد أن يجعلها برلين، والخواجة ثابت يريد أن يجعلها باريس. الست لميعة تريد أن تجعلها لندن، والمستر بيجيت يريد أن يجعلها مزرعة، ليقضي فيها الويك اند. بنت قطيش أو أمها أو صليحة يردن أن يجعلنها حلبة لأفخاذهن، والأمير دشاش يريد أن يجعلها إمارة أكبر مما جعل الإنكليز في شرقي الأردن لحجازي آخر.

الأتراك قد رحلوا حقا، ولكنها لم تكد تنهض، حتى باغتها الجميع: واحد وهو يداري وجعها، والآخر وهو يتلذذ كلما أدماها (...) تكاد تتوه فيما طلعت به هاتان السنتان، أو هذان الدهران، فبالقدر الذي كان كل شيء يبدو راسخا وأصيلا، تزعزع البنيان، ويختم هذا الجزء من الرواية بهذه السطور: «وهكذا، من هذا الخريف المبكر إلى شتاء وشيك وقابض، تدور، تتطلع من فجر القرن - ربما - إلى غروبه، يزخر فضاؤها بأولاء البشر الذين يتجددون به، وبهم يتجدد، ومن عتمة أو ضياء إلى عتمة أو ضياء ترسل أشرعتها، تمخر بهم، فذاك عيشهم، وتلك حكايتها، تهدي الحائرين، وترمق الموجوعين، وترمي

الرأس الذي لا يرعوي بحجر آخر أكبر، كي لا يهشم من بعد شقيق رأس شقيقة، أيا كان، وأنى كان، وتمضي تتشوف المجهول القريب والبعيد».

(٣)

هكذا انتهت «الأشرعة»، لتأتي «بنات نعش»، وترسم بخاصة هزيمة المقاومة وانتصار الاستعمار الفرنسي في العشرينات، فتوالي بنات نعش بكاءها الأزلي لـ«السقوط». وفي هذا الجزء سنرى ذلك المثقف الذي هجس وهو يرقب رحيل الوالي التركي بأنه يقف على الحد الفاصل بين عصرين، أو الصراط المستقيم بين عهدين، سنراه ينخرط في عصبة (اليد الحديدية) لمقاومة المستعمر، يعيد صياغة ما كان قد نقل في أوراقه من (طبائع الاستبداد)، فيتشكل فيما ذهب إليه الكواكبي من أن البدو حماة العرب والإسلام، ويشطب من الأوراق ما ساق الكواكبي في الخليفة العربي القرشي الذي يستبدل في مكة بسلطة الترك سلطة العرب. ويتعلل هشام الساجي - هذا هو اسم صاحبنا - للكواكبي بأنه لم يعش ما عاش هو. ويثبت في أوراقه بعناية أكبر ما حدد الكواكبي من مقومات الاستبداد أو نموه: في جهالة الأمة والجنود المنظمة. وشدد هشام على كلمة الجنود، وأحاط بأقواس دقيقة متصلة ما حدد الكواكبي من خوف المستبد من علوم الحياة، لا من العلوم الدينية. وعلى ظهر تلك الصفحة نقل هشام الساجي من صفحة أخرى مرة بعد مرة عبارة فولتير: «في كل ما قرأت لم أر إلا تاريخ الملوك. وما أريد هو تاريخ الناس، كل الناس». فلأقل الآن بصراحة: هذا هو أيضا الشاغل الأكبر لي في رواية النهضة والسقوط. ولأعبر الآن بصراحة عن خشيتي من أن يكون ما قرأت عن النهضة ليس غير الأفكار، وما أريد هو تاريخ الأفكار بما هو فصل من تاريخ الناس.

جمعت «بنات نعش» بين هشام الساجي والصحافية الفرنسية جانيت التي تعد أطروحة في الحب الجنسي عند العرب. وفي لحظة السقوط وهزيمة الثورة الوطنية السورية، كتب التخييل هذه الحركة الروائية بما تعنيه من تعالق هشام المهزوم المعطوب وجانيت المتزوجة وغير الاستعمارية، كذلك ما تعنيه من تعالق هشام والحب الجنسي في التراث العربي (النفزاوي - السيوطي...). وإذا كانت هذه الصفحات وسواها قد جعلت الرقابة تمنع تداول الرواية لسنوات في الكويت ومصر والأردن والإمارات العربية المتحدة، فقد جعلت ناقدا مثل عبدالرزاق عيد يرى فيها تتويجا لـ (مرمطة) الرواية

والروائي للمثقف الشامي النهضوي. وعلى الرغم مما أحسست به من ظلم هذا القول للرواية ولي، فقد كان له الفضل في تحريضي على تدقيق دور هذا المثقف في الجزء التالي (التيجان) (*أ).

لقد انتهت «بنات نعش» والعشرينات بخطوتين للباشا شكيم ولهشام الساجي القريب للباشا. أما خطوة الباشا فكانت تأسيس النادي السوري الفرنسي. وقد أفاضت كلمة الباشا في حفلة افتتاح النادي «في النهضة التي تساعد الدول المتحضرة على بعثها في بلاد العرب وفي غيرها، وإن كانت تعيقها، أو تصادرها في الآن نفسه».

وأما خطوة هشام فكانت إعداده لجريدة (ألف ياء)، من قصاصة الشعار الذي توج بيانات الثورة (الدين لله والوطن للجميع) إلى القصاصة التي ترجمت له فيها الست لميعة عن أمين الريحاني تشبيهه لسورية عشية استيلاء فرنسا عليها بإنكلترا في عصر شكسبير: «المدن تنمو، العمال يكثرون، التجار والطلاب، الرأسمال الأجنبي يحكمها، الإقطاعيون لا يعرفون المساحات التي يملكونها، الأمراء يقيسون أراضيهم بما يلزم الفارس من الوقت كي يقطعها، الفلاحون يرحلون دائما، وليس البدو فقط، بلد الهجرات».

(٤)

في «التيجان» مضت الرواية بالحراك الاقتصادي والتجاري والصناعي (فعاليات الباشا شكيم وسليم أفندي وعارف بك القدحة وسري أفندي أبوالخير) والفلاحي (قرى مرجمين ـ الحرزة ـ المريجانة ـ الجولان ـ حوران) والبدوي (الأمير دشاش ـ بادية ـ حمص ـ الجولان أيضا) والحرفي والسياسي والثقافي، مما اشتغلت عليه «الأشرعة» ثم «بنات نعش» إلى الثلاثينات، فتابعت «التيجان» حيوات حسن نيلة في معمل الدخان وبديع الطارة في شركة باتا وعبدالودود السعد في المدبغة وتيسير عبدالبر في وكالة السيارات وشمسي النعنعة في شركة النسيج والنقابة والإضرابات، وهو وسواه في المحاكمات والسجون. وتابعت «التيجان» الشيات الكمالية السابقة ـ نسبة إلى كمال أتاتورك ـ والمؤتمر الاقتصادي ومؤتمر الزراع (الملاكين) والمعارك الانتخابية، وتنظيم ملكية الأراضي، وصراعات البدو والفلاحين، والهجرات الفلاحية القسرية، وتحديث الزراعة في الجزيرة، والامتيازات للاستثمارات الأجنبية (الكهرباء والترامواي في حمص ـ الإسفلت والنفط في اللاذقية). وفي حياة فؤاد الباشا شكيم تابعت الرواية

نشأة الحزب السوري القومي الاجتماعي والدراسة في الجامعة الأمريكية والعمل في شركة نفط العراق ومسألة النفط في سورية والعراق وسواهما (من مراسلات الست لميعة لشقيقها ولابنه إلى مراجعة هشام الساجي لكتاب «النفط مستعبد الشعوب» إلى...).

أما في حياة بديع الطارة وهولو التكلي فتابعت الرواية التيار الشيوعي، وفي حياة علاء ابن سليم البسمة وجميل الزرب والشيخ ضياء غنوج تابعت التيار الإسلامي، وفي حياة نورس الأكاشي وهشام الساجي ومؤيد عبدالبر وحسام النقشة وزين العرب تابعت التيار القومي وعصبة العمل القومي. ومن فضل القول إن دور أولاء المثقفين في الحياة قد تضاعف في التيارات المذكورة التي كانت تيارات ثقافية بقدر ما كانت تيارات سياسية. وقد يكون من المهم أيضا أن أذكر الملكية والجمهورية في حيوات رشاد بك الجويبري وعمر التكلي وسري أبو الخير والشيخ زين ومسلم دحة، والفن التشكيلي في حياة الشاب عدي البسمة التي ستعطي لوحاته للرواية عنوانها (التيجان)، وأخيرا وليس آخرا: الموسيقى والرقص والغناء في حياة ترياق الصوان.

وهكذا تقوم أسئلة الرواية: كيف كان عيش دكتور في الهندسة الكهربائية عام ١٩٢٥، من اكس بروفانس وغرينوبل وباريس إلى حمص ودمشق، ومن تربية الحاجة زوجة شقيقه إحسان بك الأكاشي إلى علاقته الجنسية بالإيطالية المتزوجة راكيلي، ومن أصداء الثورة ضد الفرنسيين إلى أصداء شهود الماسونية وغيرها في الشام، إلى مؤتمر قرنايل ومؤتمر زحلة وعصبة العمل القومي؟ إنه نورس الأكاشي.

كيف كان عيش فؤاد الباشا من أشعار المتنبي والبحتري وتاريخ المسعودي إلى هدايا عمته لميعة (بايرون وكولردج وجبران وجين أوستن و...) إلى مجلة البلاغ أو السياسة أو البرق إلى صداقة نورس الأكاشي إلى حب ترياق الصوان وفض بكارتها والتخلي عنها إلى كشوفات أوغاريت، وتعبير انطون سعادة للإغريق بسرقة أساطيرهم الكبرى من الأصول السورية، إلى صحبة روجينا الفلسطينية، إلى الرب الجديد الذي تصدع فؤاد به في لندن (في شركة الانكلو برشيان): إنه شرقي جديد للعالم. إنه عربي، يا سلام!

إنه النفط، وروجينا قد باعت الشرق كله بفرنك، أما فؤاد فيرى الغرب «تاجر بلا شرف (...) ما سمعت ولا قرأت عن كذاب أو دجال أو مزور مثلهم، الحقيقة الوحيدة التي تعنيهم هي حقيقتهم. العدل عدلهم والعلم علمهم، والعالم كنزهم وفرختهم، وعدوهم أيضا. هو غريب عنهم حتى لو أراد أن يتقرب».

وفؤاد يهتف بروجينا: «أنا سوري. لا تضحكي. أنا لست من هذا الغرب، ولا من ذلك الشرق». وينصحها بأن تفكر بالزعيم (انطون سعادة) وبالميداتيرانية (المتوسطية)، وألا تغتر بما علق بهويتها عبر مئات وآلاف السنين. وهكذا فالقومية السورية لم تكن في النهضة تعبيرا سياسيا وحسب.

ومع ترياق الصوان تكبر أسئلة النهضة وتصنع حياة الفتاة الريفية المنشأ في كنف الخواجة ثابت، لتغدو علامة كبرى للثلاثينات كما كانت شقيقتها (نجوم الصوان) علامة كبرى للعشرينات في الجزءين السابقين من (مدارات الشرق).

فمن كباريه مدام وصال ومقهى مدام سيمون في بيروت، تبدأ ترياق الصوان وقد شرعت تتقدم مستقلة عن الخواجة، ومتصارعة معه. ومن مسرح ترياق الشام في بيروت ينتقل التخييل الروائي بترياق الصوان إلى مسرح ترياق الشام في دمشق، لينفتح عيشها على نادي الفنون الجميلة (مسرحية أوديب الملك) وعلى اسطوانات مخزن عبيد، وعلى يدي بيغانيني الشرق (عازف العود المرحوم محمد عبدالكريم) وعلى يدي البارون الروسي معلم البيانو والكمان وابنته معلمة الباليه والرومبا والتانغو.

في هذا العيش يقوم وينقضي حب فؤاد الباشا وترياق، ويقوم وينقضي حبها وزواجها من نورس الأكاشي. وفي هذا العيش، إذ يروج المونولوج الفرنسي، ستقول ترياق لنورس الذي يحب شوفالييه ويخشى اضطراب الغناء: «لا تخف. الجديد يعيش والقديم يعيش. الدولاب مات، صحيح، لكن الموشح مثلا، لا يموت. أمس كان الفوكس ترات، الآن يتراجع، وتسود الرومبا والتانغو. لا أحد، لا أنا ولا غيري، يستطيع أن يستغني عن المذهبجية». وسيقول نورس: «أحيانا أحس وأنا اسمع هذا الجديد، بالفوضى. شوربة. أفضل الذين يقدرون على أن يوافقوا بينه وبين القديم، ولكن أين هم هنا؟ في مصر كثيرون». وستقول ترياق: «في القديم الكثير الكثير الذي أحبه. هو يجري في عروقي. ولا تنس أن الغناء المصري مسيطر». وسيقول نورس: «الجديد يجري في العروق أيضا. الغناء، الفنون كلها حضارة. والحضارة هي الجديد. القديم وحده لا يساوي شيئا».

وسيكتب هشام الساجي عن ترياق وغنائها ورقصها في جريدته (ألف باء): «الفن فن، لا قديم ولا جديد»، وسيسخر منه نورس، وستقول ترياق: «هذا هو الرقص الجديد يا أستاذ هشام. الوان بديعة كما قلت. لا هز ولا رهز بصحبة كأس من العرق أو الويسكي. ليتك أضفت: ألوان فيها استنبول مثل باريس وحلب وغرناطة».

وستكبر أسئلة النهضة أيضا مع هشام الساجي ورهطه من المثقفين، ليغدو علامة كبرى أخرى للثلاثينات. فلقد كان ثمة الحزب الواحد (الكتلة الوطنية)، ونورس الذي انخرط فيها إلى حين يخاطب هشام الذي حاز بها أيضا إلى حين معبرا عما ينأى به - وبهشام - عنها: «الطريقة، الأسلوب يا هشام، الفرق بين الجديد والعتيق، بين عصرنا وعصر مضى». هذا ما يجعله يرى في الحزب الشيوعي وفي الحزب السوري القومي الاجتماعي، مهما يكن الخلاف معهما، طريقة عصرية وأسلوبا جديدا، بينما الكتلة الوطنية خلطة عجيبة، والعتيق فيها على كل حال يضيع مع الجديد.

في قرنايل سيلتقي هؤلاء المثقفون بسواهم، وسيعلنون سعيهم إلى إنعاش القرى وتثقيف العمال وتحديد التملك العقاري ومحاربة الإقطاع وعدم التعاون - كما ارتضت الكتلة - مع المستعمر. وسينشدون تأميم الشركات الأجنبية والنهضة الصناعية ولم شمل رؤوس الأموال العربية، والوحدة العربية لمن يتكلم العربية أو يسكن الأرض العربية وليس له عصبة ضدها: إنها عصبة العمل القومي.

وعما قليل سيلتقي بعض أولاء المثقفين وسواهم في زحلة، وفيهم من بشر (التيجان) مؤيد عبدالبر الذي مضى من الصوفية (الفرقة الغنيمية) إلى ألمانيا وتزوج هناك ثم طلق ثم عاد ليدرّس في الشام، إلى حسام النقشة الذي مضى من حماه إلى السوربون في باريس وعاد ليدرس التاريخ في تجهيز حماه. وسيلح حسام في المؤتمر على صيغة الولايات العربية المتحدة، وسيعلن المؤتمرون عزمهم على إصدار مجلة وتأسيس حزب، وسيتجادل حسام ومؤيد وهشام في المثقف السوري والمصري والشرقي النهضوي، فيخاطب الأول الأخير: «المثقف الشامي الآن غيره بالأمس القريب، غيره قبل عشر سنوات أو عشرين. المثقف المصري أيضا. أظن المثقف الشرقي، من جيلنا كان أم من جيلك أنت والأستاذ مؤيد، أو ممن سبقوا، حتى من يدير وجهه عن هذا العصر، أظنه يتبدل في هذه الأيام، ولم يعد كما كان». وكان حسام قد كتب: «لماذا يكبر المثقف الشامي عندما يهاجر؟ المثقف الشرقي تكبر غالبا همومه، أفكاره، كتابته، عندما يهاجر ولو إلى وكر آخر في الشرق. لماذا؟»، وها هو يتابع تساؤلاته وقد ذكّره هشام ممتعضا بفضل المثقف الشامي من جيله ومؤيد ومن السابقين على الثقافة في مصر: «منذ بداية المقالة سألت يا أستاذي عما فعل المثقف الشامي بعد الحرب. ليس في الشعر أو في تراثنا الأدبي، بل في سائر القضايا. الآن يبدو لي كأن دما جديدا يسري في المثقف المصري أو الشامي، في المثقف العربي».

وفي طريق العودة من المؤتمر يستعيد هشام توكيد حسام على أن البذور التي تبذر الآن في الأرض الثقافية سوف تملأ دنيا العرب لعشرات السنين، من الدين والتراث الأدبي والفلسفي إلى القومية العربية أو السورية، من الآشورية والفينيقية إلى الاشتراكية والشيوعية، من الفنون والعلمانية والتأورب إلى ما لم يعد يذكره هشام، ولكنه رآه خليطا في الثقافة والسياسة، وضربا من المجهول».

بعد قليل ـ وقد انتصفت الثلاثينات منذ حين ـ سينشئ هشام وحسام ومؤيد (المكتب الثقافي) متوخين عمله في الشؤون الثقافية وحسب: «سوف يبذر البذور التي قد ينتش بعضها عاجلا، وقد لا ينتش بعضها أبدا، لكن منها ما سيظل يملأ دنيا العرب حتى نهاية القرن العشرين على الأقل، كما بات حسام يردد منذ افتتاح المكتب». ولا يخفى ما في هذه الإشارة إلى المستقبل، حتى يومنا هذا، من حرص الرواية على مخاطبة راهن كتابتها والمستقبل، وهذا أيضا ما في الإشارة السالفة.

لقد أقام المكتب الثقافي محاضرات وندوات منها ما ناقش كتاب أنطون سعادة (نشوء الأمم) وكتاب يوسف يزبك (النفط مستعبد الشعوب) وكتاب هتلر (كفاحي)، وكتاب عبدالرحمن الشهبندر (القضايا الاجتماعية في العالم العربي)، وذلك في الاشتراكية وحقوق الإنسان من إصدارات ذلك الحين. وأحسب أن الرواية بهذه الحركة قد وصلت قارئها بشطر من تراث النهضة الفكري، وهو ما سيلي في عزم المكتب الثقافي على نشر الكتب تأمينا للتمويل. وفيما يفكر هشام بمجاراة النشر من التراث الشعبي الذي كان يلاقي ما ينشر منه رواجا كبيرا (قصة الزير ـ حمزة البهلوان)، وفيما يفكر بنشر مخطوطات السيوطي في النساء، ينبري له مؤيد: «تريد أن تجعلنا مهزأة للناس؟ قال حسام: مهزأة لمن؟ أنت وأنا عندنا تراثنا، والمطابع تطبع لك ولي: تطبع للأساتذة. التجار سبقونا إلى تراث الشعب كله. لا تقل لي: هذه خرافات وأساطير ما أنزل الله بها من سلطان. لا تقل: بذاءات. لولا أنها تراث الشعب ما كان الشعب يقبل عليها، رغم الجهل.

قال مؤيد: بل بسببه، ونحن تكفلنا بمحاربة الجهل عندما فكرنا بالمكتب، أم لا؟

قال هشام بحياد: السيوطي عالم، وهو وغيره ما تركوا لنا في النكاح والعشق غير العلم».

وسينشر المكتب ـ بعد نشر جريدة ألف ياء المقتطفات ـ كتاب مؤيد (العقاب المهيض). إنه العقاب الذي قُصَّ جناح له في اسكندرون، ويوشك جناح له في فلسطين

أن يقص. كما سينشر كتاب هشام (المستبد الأعظم) الذي يتابع فيه أطروحات الكواكبي في الاستبداد ويطورها (انظر ص ٦٧٠ ـ ٦٧١). وسنرى هشام في موقع آخر يسائل الحكيم (أي عبدالرحمن الشهبندر) عما قال منذ زمن في حكومة النخبة والحكم الاستبدادي، وفي توخيه لتهيئتهما البلاد للحكم الديمقراطي. ولا تنسى الرواية إنكار الحكيم ذات يوم على أحد أن يمسك قلما أو يؤسس جريدة أو مجلة أو ينشر كتابا أو أيا من أعمال العقل ما لم يكن متخرجا من الجامعة الأمريكية في بيروت، ومتمكنا من الطبيعيات والرياضيات.

وتبقى شخصية الشاب عدي البسمة (ابن سليم أفندي) الذي يأخذه الفن التشكيلي، كما يأخذ بيده أستاذه مؤيد. وإذ يلح الأب على سبيل آخر في الجامعة الأمريكية، يحرض الأستاذ تلميذه ضاربا له الأمثال بكاندينسكي الذي ترك المحاماة في الثلاثين إلى الرسم، وفان غوخ الذي ترك اللاهوت إلى الرسم، وسيزان الذي ترك القانون إلى الرسم، ورامبراندت الذي أراد له أبوه ـ كسليم أفندي ـ أن يدرس الطب، فدرس فترة ثم ودع إلى الرسم.

ويحرض مؤيد تلميذه على ألا يخجل من الرسم بالأبيض والأسود مما ظل جورج سورا يفضله طوال عمره على الألوان، كما يحرض الأستاذ تلميذه على فضاء الألوان الذي يلف الشام والشرق. ويرسم عدي بالغواش الشوارع الفائرة، ويهيىء قبيل سفره لمعرض سيسمي الرواية باسمه: التيجان.

لقد مارت الثلاثينات بذلك كله كما مارت بقانون تنظيم العشائر أو بقانون تنظيم الأحوال الشخصية (١٩٣٧) الذي نص على حرية الراشد في الاعتقاد وتبديل الطائفة والزواج المدني (وأقل ذلك يعصف اليوم بلبنان عصفا). كما مارت الثلاثينات بالثورة الفلسطينية (١٩٣٦) وباسكندرون وبسواهما. لكن السقوط كان للنهضة بالمرصاد، لذلك تتقفل الرواية على مؤيد عبدالبر، تاركا لهشام لوحات عدي المسافر، وقاصدا بيته: «يرتطم ويهوي والماء الموحل يملأ صدره ووجهه، وراحتاه تنزلقان على الطريق، ولما حاول أن ينتزع قدمه، أعجزه الوجع والوحل، فتأوه وغامت عيناه وهو يتلفت، والطريق تبهم وتعسر ثم تضيع».

تلك اللحظة النهضوية، ولحظة السقوط، ستواليان فعلهما في الأربعينات ومطلع الخمسينات. وسيجد لتلك الفترة جديدها في النهضة والسقوط، مما ستشتغل عليه (مدارات الشرق) في جزئها الأخير «الشقائق».

وهكذا سيمضي السابقون ومن كبر ومن جد في «الشقائق» ليعيشوا الحرب العالمية الثانية والاستقلال والتنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الجديد والقديم، وصولا إلى مفصل قيام إسرائيل ١٩٤٨، والمسلسل الانقلابي العسكري الذي سيفتح للنصف الثاني من القرن العشرين صفحة محلية وإقليمية ودولية في النهضة والسقوط. ولأن جل ذلك مازال يتردد بخفوت أو بقوة في أجناب حياتنا، ولكي لا يطول الحديث أكثر، أدعه للرواية ولقارئها، وأختم بأمر آخر من الرواية التي تلت (مدارات الشرق).

(٥)

ففي (أطياف العرش) كانت أيضا العودة إلى النصف الأول من هذا القرن، حفرا في وتأملا للحظة أخرى من لحظات النهضة والسقوط، تقوم على الأسئلة الروحية للفرد والجماعة بقدر ما تقوم على أسئلة العيش اليومي، ومن هنا تفجرت في شخصية الطوبيي بخاصة، وفي شخصية حورية أيضا، أسئلة الدين الشعبي والرسمي، أسئلة الأسطوري المكتوب والشفوي، أسئلة اغتصاب الآخر للذات ثقافيا وسياسيا وماديا وروحيا، أسئلة اللحظات الحاسمة للفرد والجماعة في القتل والسلطة والمأسسة والإيمان والحب والصداقة والاستغلال.. وباختصار، حاولت (أطياف العرش) كتابة انفلات المخيال العربي الإسلامي وغير الإسلامي من الخطاب الرسمي إلى الخطاب المقموع، خطاب الهامش والقاع، فلعلها إذن كتابة الطبقات الدنيا من التاريخ الديني والاجتماعي والسياسي الرمزي، كتابة المخيال الباطني، كتابة العوام وفي أسها (العجيب) الذي وسم شخصية تحسين شداد بتقمصاته الانقلابية في (الشقائق)، كما وسم عالم الطوبيي و(أطياف العرش).

قرب ختام الرواية يلتقي الجامعي الكولونيل الإنكليزي كولن بالطوبيي في منتصف الأربعينات في بيروت، فيكون من حوارهما قول كولن: «أنا مؤمن أن في تاريخكم أيضا ما يجعل ظهور شخص مثلك معقولا أو طبيعيا، بل ضروريا. منذ الخطوة الأولى وظهور الخضر في الطوبية أو العذراء في مانشستر، إلى الانفراد بحكم منطقة أو الحصول على كرسي في البرلمان، هكذا هي الطريق: من الدين إلى السياسة. بعد ذلك قد يكونان معا، قد يُنسى الدين وتبقى السياسة، قد يعود الدين وحيدا كما كان في البداية. والإيمان، العقيدة، أساس في سائر الأحوال، على الرغم مما يقال عن المصلحة». ويتابع

كولن تشخيص لحظة الطويبي منذ بدايتها في العشرينات حتى نهايتها التي أزفت، فيرى أن البداية للطويبي ولشبان مثله أسسوا أحزابا، قد تزامنت وتداخلت، ويقول: «الطويبي والشيوعي طلعا معا في هذه البلاد، بعد ذلك قامت أحزاب وجمعيات كثيرة، منها ما هو علماني، منها ما يناضل باسم الفلاحين وباسم العمال، منها ما هو ديني، وكلهم ضدك. أقصد: دروبهم تتناقض مع دربك، كلهم أحلامهم أكبر من أحلامك وأدواتهم أكبر من أدواتك. ومنهم من سيغزوك في الطويبة نفسها، بالتأكيد. ما يشغلني يا صديقي هو هذه البلاد التي يقوم فيها كل ما ذكرت دفعة واحدة. بعد عمر طويل ستموت، وسيموت من يقود هذه الأحزاب اليوم. ماذا سيبقى منكم جميعا للمستقبل؟». وسيفصل كولن سؤاله: «ما الذي تعتقد أنه يبقى منك للمستقبل؟ الأحزاب الدينية والقومية والشيوعية تؤسس لمستقبل بعيد. الطائفية أو العشائرية أو الإقطاعية أو القبلية لم تعد تليق بهذا العصر، حتى لو عاشت مائة سنة أخرى. ليست تلك الأحزاب هنا وحدها من يقول هذا، نحن سبقناهم. بل منا نحن جاء قولها هذا».

يرى الطويبي أن ما سيبقى منه كثير: «يبقى ما أؤمن به. ما آمنت به الناس. لا تقل هذا لا يليق بالعصر. إذا كنت فهمتك فعصرنا غير عصركم. كما إن الإيمان هو الإيمان في كل عصر». وسيتجادلان في الخلود وفي توريث الطويبي لابنه، وفي كل توريث (لمال أو لحكم) وفي المعجزة والخوف والعجز والجهل الذي ييسر التوريث. ولقد صاغت مفردات هذا الجدال حياة الطويبي ومماته، كما صاغت حياة وممات أجيال قبله ومعه وبعده حتى هذا اليوم، وإلى غد قد لا يكون قريبا، فما النهضة إذن وما السقوط؟.

خاتمة

الآن تدلل الرواية بنهوضها وتعتد أيضا بنهوض فكري، ومرة أخرى إذن بعد مرة: ما النهضة وما السقوط؟

تغص رواية ويغص روائي بالسؤال، وتدهشهما جراءة ناقد أو مفكر على صياغة الجواب القاطع المانع، كما يتشككان في الجواب، ويدعيان أن عنايتهما بزوايا أخرى للنظر، واشتغالهما على المعيوش والمهمل والمغيَّب، يولد أجوبة أخرى بقدر ما يولد أسئلة أخرى. وربما كان سؤال الناقد والمفكر كجوابه، لا يستقيمان اليوم بغير النظر في شغل الرواية والروائي. بيد أن هذين يغصان أيضا بتعالي ورطانة ناقد أو مفكر. لذلك يصدعان بالدعوة: اقرأوا رواياتنا حتى يفتني ـ وربما يصح ـ سؤالكم وجوابكم. كفى

تعاليا ورطانة.

لقد أمضى واحدنا أكثر من عشرين ألف ساعة خلال سبع سنوات وهو يقرأ ويفكر ويتخيل ويكتب، حتى أتت رواية في أكثر من ألفين وأربعمائة صفحة تكابد السؤال/الأسئلة، والجواب/الأجوبة في النهضة وفي السقوط. وباستفزاز تخاطبكم (مدارات الشرق) الآن كما خاطبتكم (مدن الملح) أو (التحولات) أو (الوباء) أو (مجنون الحكم) أو روايات سابقة ولاحقة. ففي الرواية حياة، والنهضة مثل السقوط: يقومان ها هنا، في الحياة. ولا بد للدراية ها هنا - وربما في غير ذلك أيضا - من الرواية، كما أنه لابد في مطلق الأحوال للرواية من الدراية.

الرؤية السياسية والتشكيل الفني في أدب «رشاد أبو شاور»

القصصي والروائي

١٩٧٠ - ١٩٩٤

د. إبراهيم خليل*

١-١. استأثرت قصص رشاد أبو شاور، منذ البداية، باهتمامات الباحثين والنقاد والدارسين. ويكفي أن نذكر منهم بدرالدين عرودكي «١٩٧١» وطالب عمران «١٩٧٤» ويوسف اليوسف «١٩٧٥» وسحبان سواح «١٩٧٧» ومؤيد البحش «١٩٨٠» ومحسن الخياط «١٩٨٠» ومحمد بن رجب «١٩٨٩» وحسن حميد «١٩٩٠» وصلاح عبدالله «١٩٩٠» وعبدالرحمن مجيد الربيعي «١٩٩٠» ومحمود الريماوي «١٩٩٠» وصبري حافظ «١٩٩٠» وجبرا إبراهيم جبرا «١٩٩٢» وشمس الدين موسى «١٩٩٠» وزياد أبو لبن «١٩٩٥» ونزيه أبو نضال «١٩٩٥» وغيرهم ممن لا يسمح هذا المجال بتعداد أسمائهم، وذكر دراساتهم ومقالاتهم.

ولا يستغربنّ القارئ مثل هذا الاهتمام بقصصه القصيرة، أو رواياته، أو كتاباته الأدبية الأخرى التي توجه فيها للأطفال.

فالكاتب الذي ولد في «ذكرين» من أعمال محافظة الخليل سنة ١٩٤٢، كرس جهوده للعمل، والنضال الفلسطيني منذ العام ١٩٦٨. وعد نفسه جنديا متطوعا من جنود الثورة المسلحة التي انطلقت شراراتها الأولى عام ١٩٦٥.

وانتسب لإحدى الفصائل التي أخذت على عاتقها خوض حرب التحرير لإنقاذ الأرض والإنسان، من كل ما لحق به من تشريد وإذلال وهوان. وتنقل بسبب ذلك من مخيم «النويعمة» إلى دمشق، فبيروت، وتونس، قبل أن ينتهي به المقام في عمّان. واشترك في التصدي للغارات التي شنت ضد الكفاح الفلسطيني المسلح، بما في ذلك الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢. ولم يؤثر حرمانه من الاستقرار في مكان معين على

* أستاذ بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ الجامعة الأردنية.

تجربته الإبداعية، فحافظ طوال السنوات الممتدة من العام ١٩٦٨ حتى العام «١٩٩٨» على جذوة نشاطه الإبداعي، وشعلة عطائه الأدبي.

فنشر عام ١٩٧٠ أولى مجموعاته القصصية «ذكرى الأيام الماضية» بعد أن كان قد نشر معظم قصصها في مجلة «الآداب» البيروتية. ثم توالت أعماله، فصدرت روايته الأولى «أيام الحب والموت» ١٩٧٣، ومجموعة «بيت أخضر ذو سقف قرميدي» ١٩٧٤، ورواية «البكاء على صدر الحبيب» ١٩٧٤، ومجموعة «الأشجار لا تنمو على الدفاتر» ١٩٧٥، و«مهر البراري» ١٩٧٧، ورواية «العشاق» ١٩٧٧، ومجموعة «بيتزا من أجل ذكرى مريم» ١٩٨١، ورواية «الرب لم يسترح في اليوم السابع» ١٩٨٦، ومجموعة قصص عن الانتفاضة «حكايات الناس والحجارة» ١٩٨٩، ثم «الضحك في آخر الليل» ١٩٩٠، فرواية «شبابيك زينب» ١٩٩٤. وصدر له كتاب يضم شهاداته الذاتية عما حدث في بيروت «١٩٨٢» بعنوان «آه يا بيروت» ١٩٨٣، وكتب أعمالا مسرحية صدرت منها: «الغريب والسلطان» ١٩٨٤، وقصصا للأطفال صدرت منها: «عطر الياسمين» ١٩٧٩، و«أرض العسل» ١٩٨٠، و«أحلام الحصان الأبيض» ١٩٨٠[1]. أما أعماله القصصية القصيرة فقد صدرت في كتاب جامع ببيروت ١٩٨٢، إلا أن هذه الطبعة لم يتح لها التوزيع بسبب الاجتياح الإسرائيلي، وخروج المقاومة من لبنان، فأعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طباعة الأعمال الكاملة بعد تأخير استمر نحو ثمانية أعوام. ويأتي صدور الأعمال القصصية لرشاد أبو شاور في سلسلة الأعمال الكاملة لكتاب القصة البارزين إشارة دالة على المكانة الكبيرة التي يحتلها هذا الكاتب بين كتاب القصة في الوطن العربي[2].

وهذا العطاء الخصيب، المتنوع، الموصول، ينتظمه قاسم مشترك، وهو الكتابة عن القضية الفلسطينية من الداخل، وربما كان هذا من أبرز الدوافع التي جعلت النقاد والدارسين يهتمون بأعماله القصصية، والروائية خاصة، فيتناولونها بالتقريظ حينا، والتقويم والنقد في أحايين أخر[3].

وفي هذا البحث لن نتناول ما كتبه رشاد من قصص للأطفال، ولن نقف عند مسرحية «الغريب والسلطان» أو شهادته الذاتية «آه يا بيروت» ولا كتابه النثري «ثورة في عصر القرود» ١٩٨١، وإنما نتوقف عند قصصه القصيرة فنتتبع نتاجه القصصي والروائي من البداية ١٩٧٠ إلى آخر مجموعة قصصية أصدرها وهي «الضحك في آخر الليل» وآخر رواية وهي «شبابيك زينب» ١٩٩٤، وهدفنا من هذا التتبع أن نستكشف في نظرة تحليلية تعتمد المنظورين: الدلالي والشكلي، ملامح التطور التي تعبر عنها هذه القصص، وهاتيك

الروايات، وارتباطها الحميم والعضوي بهموم الشعب الفلسطيني، على وفق سيرورتها، واطرادها في منعطفها التاريخي، بدءاً بنكبة ١٩٤٨ وانتهاء بانتفاضة عام ١٩٨٧.

١-٢- ذكرى الأيام الماضية «١٩٧٠»

تمثل مجموعة رشاد الأولى «ذكرى الأيام الماضية» تصويرا لنماذج فنية وأدبية، مستمدة من أثر حزيران ١٩٦٧ وما قبله، وشيئا من الانفتاح على تجربة المقاومة التي انبثقت من ظلمة النكسة، ومن ليل الهزيمة الطويل.

ففي قصة «بنادق عتيقة»[٤] يعود بنا الكاتب إلى مخيم «التويعمة»، وشكوى الرجال فيه من عدم وجود السلاح الذي يمكنهم من المشاركة في الدفاع عن الوطن، والتخلي عن دور المتفرج الذي لا فاعلية لديه. وفي أثناء الانتظار، ريثما تأتي سيارة عسكرية ببعض البنادق العتيقة، المستخدمة في الحرب العالمية الأولى، يصغي الرجال للمذياع، فيهللون لخبر يسمعونه عن تقدم السوريين في الجبهة، وإسقاط خمس طائرات معادية، دون أن تكون لديهم أي فكرة عن مجريات القتال على الأرض، حتى إن بعضهم يقول: «سمعت من بعض الجنود أن القدس سقطت بأيدي الإسرائيليين، وهذا يجري فيما يحاول بعضهم الآخر أن يتدبر أمره لينزح نحو الضفة الشرقية، فهم في رأي الراوي لا يحسنون إلا الهرب»[٥].

وفي قصة أخرى «زمن النابالم»، يلاقي سائق سيارة المرسيدس العمومي نهايته الحتمية، وهو يحاول الإسراع نحو الضفة الشرقية للنهر، فعلى الرغم من أنه لم يقدم العون لأحد من أهالي البلدة، وامتنع عن نقل الراغبين في النزوح، مستخدما سيارته لنقل أسرته وأولاده، إلا أن هذا الهدف لا يتحقق بسبب الغارة على السيارة، فقد تحولت إلى كتلة فاحمة، وابتعدت خطاه عن الوصول إلى الجسر، فلم يملك إلا الرجوع غربا[٦].

أما قصة «ذكرى الأيام الماضية» فيحاول فيها الكاتب المزج بين لحظتين، إحداهما: عن النكسة عام ١٩٦٧، والأخرى عن الأحداث التي وقعت عام ١٩٤٨، وأدت إلى سقوط القرية بعد أن لقي «أبو علي» الشهادة تاركا زوجته «أم علي» لتقيم في مخيم «جبالية» بعد اللجوء. أما علي - ابنه - فقد اشترى - مثلما اشترى أبوه من قبل - بندقية لأنه سيحتاج إليها ذات يوم[٧].

وهكذا فأبو علي الذي استشهد في فلسطين يترك عبء التحرير على أبنائه، وأحفاده، فالنضال متصل والكفاح مستمر.

أما بقية قصص المجموعة فتتناول نماذج أخرى. ففي «العصافير» نتعرف على مناضل ينتظر عودة الرفاق، وهو يحلم بأن يدفن العصفور، الذي جمع رفاته غربي النهر[٨].

وفي قصة «الرجال» نجد نماذج مناضلة: أبو جابر الذي يقتفي أثر عمه - الذي أعدمه الإنجليز قبل عام ١٩٤٨ - وأبو عائد الذي ترك عمله في الكويت ليلتحق برجال المقاومة: «لن ألتمس لنفسي مهربا بعد الآن، وإن أقدم لكم بعض الدنانير لا يريح ضميري، لقد صممت على العودة، للعمل معهم هناك»[٩].

أما «أبو عرب» فيولد مع كل عملية ينفذها ضد المحتلين ولادة جديدة[١٠]. وفي قصته «أشياء فلسطينية»[١١] نقف على نموذجين: نموذج من الجيل السابق الذي يفضل النزوح على الصمود خشية العار، ونموذج من الجيل الجديد الذي ينخرط في مقاومة الأعداء، والتخطيط للأعمال الفدائية، ويمثله «أبو عرب» ومجموعة أخرى من الشباب، فتبصرهم إحدى النساء وهم يتجهون بأسلحتهم صوب الضفة الغربية من النهر، فلا تملك إلا أن ترفع عقيرتها بالزغاريد، وعندما تخبر الرجل العجوز بما رأت يحاول أن يتبعهم[١٢].

وتتكرر هذه النماذج في قصة «ذكريات حزيران» و«عودة الغريب»[١٣] و«الصوت والصدى» فالقصص - باختصار - تعود بنا إلى الزمن اللاحق بنكسة حزيران مباشرة، فيسلط الكاتب الضوء على ما حدث، وعلى تداعيات الأثر الذي تركته الهزيمة في النفوس، ورغبة الكثير من الأشخاص في محو آثار الهزيمة، بالتدرب على حمل السلاح، والاشتراك في عمليات فدائية ضد الاحتلال، وهو يختار هذه النماذج بدقة، ويسلط الضوء على لحظات قصيرة، منفصلة، من حياة الشخوص، معتمدا - في أغلب القصص - على المونولوج الداخلي، واللعب بالضمائر المتعددة التي يسند إليها «الحكي».

١-٣. بيت أخضر ذو سقف قرميدي (١٩٧٤)

أما المجموعة الثانية «بيت أخضر ذو سقف قرميدي» ١٩٧٤[١٤] فأبرز ما يجده فيها القارئ أن الكاتب ابتعد عن طرح أفكاره طرحا مباشرا، وجنح إلى الشعرية في السرد، والوصف، فنحن، في القصة الأولى، التي تحمل المجموعة عنوانها، إزاء طفلين يحب كل منهما الآخر، ويلهوان فيرسمان بيتا أخضر الجدران، قرميدي السقف، ثم يكتبان- تحت الرسم - هذا بيت حسن وزينب. وما أن يشعر القارئ بأن الحياة تصفو للطفلين حتى

يسمع صوت مزعج يشق الفضاء: إنها الحرب إذن»[١٥]. ويتكدر صفاء الطفلين، ويعدوان بأقصى ما لديهما من سرعة، وقوة، لكن القذيفة كانت أسرع منهما «تدحرج رأساهما، ثم استقرا متجاورين، كانا مثل برتقالتين ذابلتين لحمهما التصق بالأشجار. تناثرت التلاوين وطارت ورقة مرسوم عليها بيت أخضر ذو سقف قرميدي»[١٦].

وتتجلى هذه النزعة الشاعرية في قصة «ولادة» فالشخص الذي تدور حوله القصة ينتظر طفلا، وهذا الطفل ثمرة حب عميق ربط بين الزوجة والزوج، على الرغم من الاعتراض الذي أبداه ذووها. وها هما ينتظران، وهو يهم بمغادرة المنزل للقيام بعملية فدائية «يرتدي ملابسه، يحتضن وجهها براحتيه، يخرج، حين أعود في المرة القادمة يكون لنا طفل أو طفلة»[١٧]. وتنتهي القصة بابتسامة «المناضل المتجه نحو الوطن، للأطفال، والناس».

ويزداد تنوع الأداء في قصص أبو شاور، وتتمدد رؤيته القصصية لتستوعب بعض هموم الإنسان. ففي قصة «الشجرة»[١٨] نجد الكاتب يتخلى عن الشخصية بمفهومها التقليدي، وعن الحدث بمفهومه المألوف أيضا، ويقترب بالقصة من الخاطرة، أو لنقل: القصيدة النثرية، وتتقافز السطور لتصل بين خليج توناسين، وفيتنام، وجبال السلط في الأردن، والذي يصل بين هذه الأماكن جميعا هو أنها تقف صامدة في وجه العدوان، امريكيا كان أم صهيونيا، بالألغام أو بالنابالم، أو بأي شيء، فالأوراق تظل خضرا، والعصافير تزقزق على الأغصان[١٩]. وفي قصة «حالة حب» تتداخل الوقائع بالأحلام، والرؤى، ويتحول السرد القصصي إلى أبيات شعرية مقتبسة، والحوار يذكرنا بحوار عبلة وعنترة، والمكان مزيج من شتات المدن: أريحا ودمشق والقاهرة، وعمان، وصويلح، والإسماعيلية، وبحر البقر، وأما السارد ـ في القصة ـ فهو عبدالله تارة، وهو الكاتب تارة أخرى[٢٠]. وفي «منشور سري للقراء»[٢١] نجد الكاتب يلجأ إلى تقطيع القصة، وتفريقها في مقاطع، يتخذ لكل مقطع منها عنوانا فرعيا، نحو: «حدث في إسبانيا»، و«دعاء»، و«الخروف»، و«أسماء الفلسطيني الحسنى»، و«إعلان»، و«أشياء على الهامش»، وهذه العناوين ـ بطبيعة الحال ـ جعلت من القصة عملا تمتزج فيه عناصر شتى، ومناظر عدة، بعضها يعود بالقارئ إلى ثورة عام ١٩٣٩، وبعضها يرجع به إلى زمن كتابة القصة، وقد تكون هذه المحاولات التي بذلها رشاد أبو شاور لجعل القصة قصة جديدة، شكلا وفحوى، قد أفلحت في إضفاء بعض التنويع على أسلوبه السردي، غير أن القصة ـ مع ذلك ـ ظلت تعاني من بعض الشعارات[٢٢] التي عبرت عن أحدها قصيدة

البياتي المقحمة في القصة[٢٣].

وتتكرر الأجواء التاريخية التي تعود بنا إلى ما قبل عام ١٩٤٨ في قصة «عازف الأرغول»، وهذه القصة تختلف عن سائر قصص المجموعة من حيث إن المؤلف يستخدم فيها الكثير من الأغاني، والزغاريد الشعبية، ويمزج فيها بين العامية المحكية، واللغة الفصيحة، مزجا لم يتنبه جبرا إليه جيدا في مقالته عن «حكايات الناس والحجارة»[٢٤]. فظاهرة استخدام العامية في قصصه سبقت هذه المجموعة. ويأتي استخدامه للعامية في الحوار خاصة، ملفتا للانتباه، فالحكاية عن المختار الذي يريد أن يزوج ابنه من «وطفاء» التي تكرهه، تنتهي بزواج عبدالله من «وطفاء» ويصوغ العروسان حلمهما المشترك: استعادة الأرض التي استولى عليها المختار بدعم من الإنجليز، وبناء بيت جديد على قطعة الأرض[٢٥]. ومثل هذا يزداد وضوحا باستخدام الكلمات العامية التي تصف المختار بدقة، وتعبر عن المستوى الثقافي للشخوص، وهم من عامة الناس، ومن الفلاحين المسحوقين.

وفي هذه المجموعة قصة أخرى تشذ عن بقية القصص شذوذا ملفتا. وهي «ثلاث قصص»،[٢٦] التي تنفرد بالتوجه إلى المدينة بدلا من «القرية» أو «المخيم» أو «القاعدة»، وهو - هنا - يتحدث عن مدينة صغيرة - أصلا - لكنها امتدت، واتسعت، بسبب الأغراب الذين جاءوا إليها، واستقروا فيها، هربا من الوباء، وبيوتها تعتلي قمم الجبال، وهي منقسمة إلى مدينة ثرية، وأخرى فقيرة، وتنتابها ريح الخماسين في الخريف، فيمتلئ جوها بالغبار الكثيف، الخانق، الذي يقتحم البيوت من ثقوب الأبواب وشقوق الشبابيك.

وفي القصة الثانية يصور الكاتب جنديا يتساءل: «لم تسرح الطائرات الإسرائيلية وتمرح» في السماء، ولا تجد من يتصدى لها؟، منتهيا من تساؤله هذا إلى التفكير في معنى الآية «والسماء والطارق»[٢٧]. وفي القصة الثالثة: «المقهى» مجموعة صغيرة من المثقفين تتحدث عن أحزانها الخاصة، وهمومها، متمثلة في الحصول على المال، وكتابة أعمال مسرحية جديدة[٢٨]. وتبدو هذه القصة أجرأ مما سبقها من قصص في انتقاد العمل الفلسطيني، وهذا يلقي الضوء على ما هو مشترك بين قصصه، وروياته، لا سيما رواية «البكاء على صدر الحبيب»[٢٩] التي جلبت له متاعب كثيرة.

١-٤. الأشجار لا تنمو على الدفاتر

ويبدو أن الشاعر أحمد دحبور كان محقا في قوله: إن المجموعة «الأشجار لا تنمو

على الدفاتر» «١٩٧٥» تمثل نقلة كبيرة في مشروع رشاد القصصي[٣٠]. فالقصة الأولى، على الرغم من بساطتها، وعالمها الطفولي، تمثل اتجاه الكاتب نحو استخدام الرموز، ولم يكن قد لجأ إلى ذلك من قبل. أما في القصة «الذي مات عند قمة الجبل»[٣١]، و«اغتيال أبي الطيب المتنبي»[٣٢]، وقصة «عكا والامبراطور»[٣٣] فهي تمثل توجها جديدا آخر في قصصه، وهذا التوجه يعبر عن نفسه بالعودة إلى التراث التاريخي، واختيار نماذج مضيئة فيه، وإعادة كتابتها بطريقة جديدة تذكرنا بطريقة الكاتب السوري زكريا تامر في الاتكاء على النماذج التاريخية، واستخدام الأساطير. ففي قصة «الذي مات عند قمة الجبل» نجد المؤلف يرمز بجلال الدين شاه للقائد الذي لا يستسلم، ويرفض الهزيمة، مثلما يرفض الخيانة، مفضلا الموت على كل النياشين التي يعده بها المحتلون ممثلين بالمغول، لذا يخاطب جنده- وهم فئة قليلة قياسا للمتخاذلين، والمتعاونين المستسلمين ـ بقوله: «ليس أنا من يستسلم، وليس أنا من يسلم سلاحه، إن خوارزم تنتظركم»[٣٤]. والفكرة نفسها تتكرر في قصة «اغتيال أبي الطيب المتنبي».

فالعصابة التي تلقت مالا لكي تغتال الشاعر الفارس تريد أن تنتهي من الأمر بسرعة، ودون (شوشرة) لكن أبا الطيب، وهو عائد من جرجان إلى الكوفة، يتصدى للمتآمرين، ويمتشق سيفه القاطع، فهو ـ بعبارة واضحة ـ لم يهرب، مع أن جواده قادر على مسابقة الريح[٣٥]. أي أن الكاتب أفاد من النموذج التاريخي في تأكيده فكرة التحدي، ورفض الإذعان، ورفض الحياة نفسها إذا كان الإذلال ثمنا لها.

أما في القصة «عكا والإمبراطور» فقد عدل عن فكرة النموذج الرمز إلى المدينة، فعكا هي التي تمثل الصمود، وترفض الإذعان، ولهذا نجد نابليون يخاطب المدينة، في بداية القصة، قائلا: «لم هذه الأسوار أيتها المدينة المجنونة؟ كل أسوار العالم لا تستطيع أن تصمد أمام الإمبراطور»[٣٦]. وعندما تستعصي عليه أسوارها، وتستفزه مقاومة سكانها، وقادتها، يأمر بإحراقها. «بالنيران سوف تظل تشتعل حتى تتحول إلى رماد»[٣٧]. ويتغلب السكان على النيران، ويصدون طلائع المهاجمين مرارا، فيصيب اليأس الجنود، ويقترحون على الإمبراطور أن يفتح مدنا أخرى «فهذه المدينة لا تستحق منا دقيقة واحدة». ويسر الإمبراطور بهذا الرأي، ويبتعد عن أسوار المدينة طامعا في احتلال مدن أخرى[٣٨].

وهذه القصة ـ مثلما نلاحظ ـ تندرج إلى جانب القصتين الأوليين فيما يعرف بإعادة كتابة التاريخ، والكتابة ـ هنا ـ ليست غاية في ذاتها، بقدر ما هي توظيف له، أي للتاريخ،

وإعادة صياغته، مع إضفاء الكثير من التأويل، والتفسير الذي يجعل من الحكاية رمزية، تعبر عن الحاضر مثلما تعبر عن الماضي. وقصص «أبو شاور» الثلاث تخلو من الاستغلاق، الذي يميز الكثير من القصص ذات المنحى التاريخي، فحرصه على أن يكون كاتبا جماهيريا، يثقف القراء، ويصقل وعيهم السياسي، والنضالي، يمنعه من أن يصوغ التاريخ صياغة مفرطة في الرمزية، بحيث يستعصي فهم النص إلا على من كان وعيه يقارب وعي الكاتب نفسه. فهو يكتب عن الناس، وعن مشكلاتهم اليومية، والمصيرية، من الداخل وليس من خارج، والكتابة من الداخل تتأبّى على الغموض، وترفض الاستغلاق، ولا تستسلم لأوهام التجريب.

١-٥. مهر البراري (١٩٧٧)

وفي مهر البراري «١٩٧٧» يعود رشاد ثانية إلى الماضي، ولكنه في هذه القصص يتوقف عند ظروف النكبة، والاستيطان اليهودي في فلسطين، وحرب عام ١٩٤٨، وكأنه يريد أن يسهم في كتابة التاريخ، على نحو مغاير لطريقة المؤرخ، الذي يذكر الحوادث بحياد تام، دون تخييل، أو خروج عن الواقع الحرفي.

ففي قصة «الجثة العارية»[٣٩] يلقي الضوء على شخصية «الحاج يعقوب» الذي عرف بشرّه تجاه الفلاحين، وتهمه في شراء الأراضي، وصلاته المشبوهة بالمهاجرين اليهود الذين أنشأوا لهم مستوطنة على مقربة من القرية، فما كان من «محمود الحواش» إلا أن استل خنجرا، وقتله، وانتزع سلاحه، ووارى جثته، ملتحقا بفايز غزالة ورفيقه، وهما فدائيان.

وتعود بنا قصة «الأجداد» إلى حرب عام ١٩٤٨ عندما سقطت إحدى القرى، فالتجأ سكانها إلى قرية أخرى[٤٠]. لكن الكاتب لا يكتفي بالتوقف إزاء النتيجة المأساة، وإنما يعود بذاكرته للوراء، فيستحضر الحدث، بالتفصيل، من خلال التركيز على شخصية «مرشد عليان» الذي هتف بالأهالي قائلا: «طاب الموت يا شباب!» فيتمكن الشباب - بعد ذلك - من صد الهجمات، واحدة بعد الأخرى، غير أن الطائرات والدبابات، ثم خلو أيديهم من السلاح الجيد، يجعل محمودا يقترح الرحيل عن القرية إلى «بيت جبرين». فما كان من الشيخ مرشد إلا أن رفض الفكرة،[٤١] مؤثرا الاستشهاد على فراق التراب الذي أحب[٤٢].

ويتكرر الأمر مع الابن، فعندما تسوء الظروف، وتضطره للنزوح إلى «أريحا»، يرفض

الرحيل ليظل قريبا من بلدته الأصلية، يشم الهواء النقي القادم من هاتيك الناحية.

ونرى الكاتب ـ في هذه المجموعة ـ يلح إلحاحاً شديداً على موضوع الرحيل، فهو يكره النزوح كرهاً شديداً، وما من قصة إلا وتشير إلى ذلك، سواء على لسان الشخوص، أو نتيجة العواقب الوخيمة التي تتمخض عنها فكرة الرحيل دائماً، وهذا واضح جداً في قصص: «ممنوع التدخين» و«غريب في المدينة»[٤٣] حيث يوسف ـ المقيم في الجنوب اللبناني ـ «حزين، ويكره الموت، ويكره الطائرات الإسرائيلية، وآلاف الأشياء الرديئة»[٤٤]. فما الذي أفاده الرحيل من «أريحا» وهو «يواجه الموت عشرات المرات؟»[٤٥]. ومع ذلك فإن مواجهة الموت ـ عند يوسف ـ أهون، ألف مرة، من التنقل غريبا في مدينة لا يعرفه فيها أحد...[٤٦] على أن الرحيل، إذا كان بهدف التدريب، والقتال، فأمر يؤثره الكاتب، وتؤثره شخوصه، ففي قصة «هديل الحجل»[٤٧] نجد بطل القصة هانئاً بإقامته في الأحراش، على نحو ما وجدنا يوسف في قصة «غريب في المدينة» فهو يخاطب حبيبته قائلاً: «انظري حولك، هذه الطبيعة مدهشة، إنها الآن معسكر، قبل أن نأتي كانت مجرد طبيعة مهملة، مهجورة، لقد حفرنا الصخر، وأخرجنا الماء، وتآخينا مع الطيور، ذات يوم ستكون هذه الأمكنة حدائق للعشاق»[٤٨].

ومن قصص هذه المجموعة تنفرد قصة «مهر البراري» بأجواء تختلف عن أجواء القصص الأخرى، ففيها يبدو الكاتب وكأنه يرد، بقصته هذه، على قصة أخرى لزكريا تامر، عنوانها: «النمور في اليوم العاشر»، فصاحبنا في القصة يشتري مهراً برياً بثمن بخس، وبعد أن يصطحبه للبيت، وتراه المرأة، تقول له: إن هذا المهر عربي، أصيل، لا يقدر بثمن، فيرد عليها بأنه سوف يستعمله في الحرث والدرس، وأن هذا يحتاج منه إلى ترويض «سيظل عنيدا لبضعة أيام، لكنني سأجوّعه، بعدئذ أطعمه القمح المجروش، المبلل بالماء، ثم أجوّعه، وأطعمه الشعير، ثم أجوعه وأطعمه التبن، ثم أضع «النير» على منكبيه العريضين، وأجعله يجر سكة المحراث»[٤٩] غير أن الريح لم تجر بما تشتهيه سفن هذا المزارع، فما أن تسنى للحصان أن يطل برأسه من الباب، حتى انطلق كالسهم، ولم يستطع الرجل رده، وأسقط في يده، بعد أن تخلص من جواده الهزيل السابق.

وهذه القصة تمت بنسب واضح الى قصة سابقة، وهي قصة «الذي مات عند قمة الجبل»، والقصة «عكا والامبراطور» من حيث إنها جميعاً قصص تمجد القوة، وتدعو إلى عدم الإذعان، وهي تتفق مع القصة «الأشجار لا تنمو على الدفاتر» من حيث إنها

تتوسل بالرمز للتعبير عن الفكرة، وتشترك مع قصص أبي شاور الأخرى من حيث إنها دعوة واضحة، وجريئة، إلى كتابة قصصية مفتوحة تحاور القارئ، وتحسب للمتلقي حسابا جيداً.

١-٦. بيتزا من أجل ذكرى مريم (١٩٨١)

وأما مجموعته «بيتزا من أجل ذكرى مريم»[٥٠] ١٩٨١ فهي أنضج مجموعاته القصصية. وتعد القصة التي تحمل المجموعة اسمها قصة جديدة، وتمثل نقلة في المنهج الفني لدى الكاتب[٥١]. فمن خلال الحديث عن مريم المتوفاة، ومن خلال البوح الذي يعبر من خلاله البطل عن مأساته التي خلفت في جسمه علة مستديمة، ظن الأطباء أنها قرحة في المعدة، أو القولون، وهي - في حقيقة الأمر - علة سببتها وفاة مريم التي قتلت وفي أحشائها طفله المنتظر، ويقضي حياته منتظراً، وعندما يدلف إلى أحد المطاعم يطلب البيتزا له ولها، وعندما يسأله النادل: إن كان ينتظر أحداً، يخبره أنه ينتظرها منذ سبع سنوات، بل من عشر... وربما قضى العمر كله في الانتظار... وكل ما يتمناه هو: «أن تأتي رصاصة طائشة، أو مقصودة، في بيروت، أو في الجنوب، وتخترقني، وتأخذني هناك... إلى قبرها... قرب المخيم في عمان...»[٥٢].

وهو، في بحثه، وانتظاره، يتذكر الماضي، يتذكر أيام حامد الذي حمل البندقية والتحق بالشيخ عز الدين.

ويستيقظ من شطحاته، وذكرياته، فإذا هو يسأل، واللهفة تعقد لسانه «ألم تأت مريم؟» ويجيبه أحدهم: «بلى، جاءت، وانتظرتك... ثم ذهبت»[٥٣] وتتحقق أمنيته، وتأتيه رصاصة طائشة، وتضع حداً لمرضه: «الرصاص يخترقني، ويثقب جسدي، وأنغام الأرغول تخرج من بدني، وتتطاير في الفضاء الرمادي»[٥٤].

والضحايا في «بيتزا من أجل ذكرى مريم» كثيرون، ولا تقتصر التضحية على الناس، بل تتخطاهم إلى الحمام الذي يتعرض لرصاص الأعداء الطائش.

١-٧. حكايات الناس والحجارة (١٩٨٩)

وإذا تجاوزنا الأعمال القصصية التي جمعها المؤلف في مجلده الأول، إلى مجموعة «حكايات الناس والحجارة» (١٩٨٩) وجدناه يشرح طريقته في الكتابة شرحاً واضحاً، لا يحتمل التأويل، فهو «قلم في يد شعبه» والقصص التي يكتبها ليس هو من يؤلفها بل

الناس، وإنما يقتصر دوره على إعادة الصياغة[55]، لذا لا نعجب إذا وجدنا لغته في هذه القصص هي الكلام اليومي، الذي يجري على ألسنة عامة الناس من كبار أو صغار، ومن رجال أو نساء. وهذا المظهر الأسلوبي، الذي استحوذ على اهتمام جبرا إبراهيم جبرا، في نقده لهذه القصص، ليس جديداً، وإن بدا أنه هو المظهر الملفت للنظر، ففي قصة «عليهم»[56] - وهي أولى قصص المجموعة - نجد أم حسن تقول لزينب: «عليهم يا زينب، عليهم.. انتقمي لجوزك... اللي في السجن بين أيديهم.. عليهم يا أم علي... منشان روح الشهيد أبو علي اللي قتلوه وهو راجع لأرضه وداره»[57].

وفي القصة الثانية «خُبّيزة» نجد الحوار بين امرأة، وضابط إسرائيلي حول هذا النوع من البقول، فهو لا يعرفه، لأنه غريب عن البلاد «بتعرفش شو بتنبت ها الأرض وبتقولوا إنها ارضكو»[58]. وفي قصة بعنوان «ارحلوا»[59] نجد الحوار ينتهي إلى حل مرض بالنسبة للمرأة: «بدنا إياكو ترحلوا، لازم ترحلوا... إذا بدكو ترتاحوا وتريحونا وغير هيك ما فيش حل ابداً...».

أما شخصيات القصص في منتقاة من «اليوم» الانتفاضة اليومي: طفل صغير يسأله الإسرائيليون عمن علمه رمي الحجارة فيدلهم على أخيه محمد، وعندما يداهم الجنود المنزل، ويسألون عن المعلم (محمد) يعرفون أنه طفل لا يبلغ الثالثة من عمره[60]. وفي قصة «الوطني»[61] يوقفنا المؤلف على نموذج اللحام، الذي رفض بيع اللحوم غير المحلية، ولا سيما لحوم الخراف المستوردة من مزرعة شارون[62]. وفي القصة «الوّلادة» يعرّفنا على نموذج آخر أفرزته الانتفاضة، وهو ممرّضة تضع الحجارة في أسرة المواليد الجدد[63].

ويبرز في المجموعة سعي الكاتب الى إيجاد كتابة قصصية تعتمد السرد الكثيف، وهو أمر كان قد ظهر في مجموعته الأولى: «ذكرى الأيام الماضية»، ولا سيما في قصته «العصافير» التي ألمحنا إليها في السابق، وفي «حكايات الناس والحجارة»، نجد قصصا مكثفة جداً، منها قصته «ارحلوا» و «المعلم» و«الوطني» و«الإعدام» و «الفيلسوف» وغيرها، ويتعمق هذا الاتجاه في مجموعة «أبو شاور» الأخيرة «الضحك في آخر الليل» ١٩٩٠.

١-٨. الضحك في آخر الليل (١٩٩٠)

وقد لفتت هذه الظاهرة عدداً من الدارسين، منهم: شمس الدين موسى[64] (١٩٩٠)

وصبري حافظ[٦٥] (١٩٩٠) ومحمود الريماوي[٦٦] (١٩٩٠) وعبدالرحمن الربيعي[٦٧] (١٩٩٠) وصلاح عبدالله[٦٨] (١٩٩٠) وحسن حميد[٦٩] (١٩٩٠) ففي القصة «الياسمين الأزرق»[٧٠] مثال للسرد الكثيف الذي يعتمد فيه الكاتب الكلمة الشعرية للتعبير عن مواقف تختصر الزمان والمكان. أما الحدث فيغدو شأنا عادياً بسيطاً كأي شيء عادي يحدث للإنسان في حياته اليومية، وأما القصة «الحياة»[٧١] فيجمع فيها الكاتب ثلاثة مشاهد قصيرة جداً تؤلف في مجموعها حدثاً بسيطاً لا يختلف عن أي حدث عادي، وقصة «بيسي»[٧٢] هي الأخرى تصور مشهداً قصيراً يقع في أحد السجون، وهذا ينسحب على قصص أخرى منها القصة «الكيس الأسود»[٧٣] التي تصور بكلمات موجزة، رجلاً يطيل التحديق في الوجوه حتى تدمع عيناه[٧٤]. والصحيح أن معظم القصص ـ في هذه المجموعة ـ تعتمد هذا اللون من السرد المكثف، إلا قصة «الحكاية الحقيقية عن الولد الذي رفض أن...»[٧٥] فهي القصة الوحيدة التي يتمدد فيها السرد، ويطول، بحيث يستوعب أبعادا قصيّة في الزمان، قصيّة في المكان.

ونحن لا يهمنا ما يقوله الراوي من أن القصة قصة حقيقية، وواقعية، وأنه بروايتها لنا يكشف عن خفايا الأسرة التي ائتمنته على أسرارها، والأم التي أخبرته بحكايتها. ولا يهمنا أن يذكر الكاتب اسمه، وأنه هو الراوي «أنا رشاد أبو شاور، نعم، الكاتب الذي قرأ له بعضكم، والذي سمع به بعضكم، ولم يقرأ له، بسبب سوء توزيع الكتب في الوطن العربي»[٧٦]. فكل هذه المقدمات، والعبارات، تريد إيهامنا بأن ما يذكره المؤلف في القصة، لا علاقة له بالتخييل السردي، وأن دور الراوي لا يتعدى نقل الحديث بنوع من النميمة التي تقارب الفن. أما الاستطرادات التي أقحمها الراوي في القصة، مثل الحديث عن الفيديو الذي أعطبه لعب الضيوف بمفاتيحه، فهو ـ أيضا ـ لا يعدو أن يكون وسيلة يلجأ إليها الكاتب لإقناعنا بصحة ما يروي، وأما كلامه عن الأرجيلة، فهو ـ أيضاً ـ من باب التقطيع، لأنه يريد للقصة السير في غير اتجاه، وأن يحمل سرده القصصي على محمل التيار النفسي المتقطع الذي يتردد بين ماض غبر، وحاضر آني، ومستقبل آت. وعلى هذا النحو ندرك مراده من ذكر المقهى، والصديق القديم (......) الذي لا يذكر لنا اسمه، وكأنه تراجع عما اعتزمه من إفشاء الأسرار، وإعلان المخبوء. ويذكر الرحيل عن بيروت في إشارة صريحة إلى علاقة الكاتب بالراوي، واتحاده معه، وتماهيه فيه، وقد عزز هذا كله، وقواه، ذكر البلدة التي ولد فيها الراوي، وهي قرية «ذكرين» التي ولد فيها القاص. في مقابل هذه الإشارات يكشف لنا الراوي عن الجوانب

الداخلية والنفسية، من محدثه (محمود) فهو مثقف: «أنا، وأنت، والمثقفون، لسنا المقياس» وهو ـ أي محمود ـ يقدر «همنجوي» أكثر من كتاب مبدعين آخرين»[٧٧]. الأمر الذي يعني تماهي الراوي في صديقه، حقيقة لا مجازاً. فالاثنان ـ الرواي ومحمود ـ يختلفان في الظاهرة، ولكنهما شخصية واحدة في الباطن.

على أن الحكاية التي مهد لها المؤلف بكل هاتيك المقدمات، والإشارات تبدأ بإعلان محمود أن زوجته حامل، منذ أحد عشر شهراً، وكانا، هو وزوجته، يظنان ـ في أول الأمر ـ أن ثمة خطأ في الحساب[٧٨]، أو أن الحمل قد يكون كاذبا، إلا أن حركة الجنين تؤكد للزوجين بطلان هذا الظن. ويؤكد لهما أحد الأطباء، بعد الفحص الشعاعي، أن الجنين مكتمل النمو، وأنه يجب أن يولد، ويكتشفان أن الوليد لا يريد أن يخرج من عتمة الرحم، وهو ـ خلافا لما هو معروف ومألوف ـ يستطيع الكلام، ويصر على أنه لن يولد، فيقرر الطبيب إجراء عملية قيصرية، فيقول الجنين بعد أن يسمع ما يسمع عن العملية: «لا تعذبي نفسك، لن أخرج، حتى بولادة قيصرية»[٧٩]. ولأن الراوي يشك فيما يسمع ـ وهذا الشك أيضا أسلوب يعتمده الكاتب لإيهامنا بصدق الحكاية، وأنها حقيقة فعلا ـ يقرر الذهاب إلى المستشفى، ويسمع بنفسه الجنين يقول: «لن أخرج، أنا هنا مبسوط، تتنقلون بي حيث تشاءون دون أن أضطر لأي شيء،... لقد سمعتكما تتحدثان عن المطارات، والحدود، وعن الموت، والقتل، والسجون، فقررت الا أخرج أبدا ...»[٨٠].

بهذا تنتهي الحكاية، مع أن الراوي يواصل سرد ما جرى للزوجين، وسفره بالطائرة، وتعليقه المباشر على ما روى، وتفسيره له، وإصراره على أن الحياة تستحق أن تعاش، وأن يولد الأطفال في الشهر السابع، ليتمتعوا بشهرين إضافيين، عندما تزول الأسباب التي منعت الجنين من الولادة.

وتبدو لنا روح النكتة واضحة في هذه القصة وضوح الشمس، ولرشاد رغبة قوية في المزج القصصي بين التنكيت والتبكيت. فالواقع الذي تعيشه شخصياته واقع لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة التهكم، والسخرية، والمفارقة.

١-٩. ونستخلص من هذه الجولة في عطاء «أبو شاور» القصصي جملة من نتائج أشرنا إليها في مقدمات تعتمد تحليل النصوص من منظور الدلالات والتركيب الفني.

فقد احتلت قضية شعب فلسطين وكفاحه حجر الزاوية في جل ما كتب من قصص، وشملت اهتماماته ذكريات ما قبل عام ١٩٤٨ ونكسة حزيران يونيو (١٩٦٧) وظهور المقاومة، وما تخللها من تداعيات شملت الحياة اليومية للمناضلين، والتنقل من قاعدة

إلى أخرى، ومن ساحة للعمل الكفاحي إلى ساحة أخرى، فضلاً عن تأثيرات الحرب المستمرة في الجنوب اللبناني، و الانتفاضة الشعبية، وما أحدثته من اهتزازات، أضفت تغييراً نوعيا على أنماط السلوك. وقد رافق ذلك كله حرص لافت من الكاتب على تصوير حياة الشعب الفلسطيني من الداخل، ضارباً بذلك مثلا للمثقف العضوي الذي لا يتعالى على الناس البسطاء، والمسحوقين، بل ينصهر في العمل الجماهيري، ويستلهم إبداعه من إبداع الطبقات الفقيرة، على مستويي القول والممارسة، أو الفعل والتنظير. لذا جاءت قصصه بسيطة في نسيجها العضوي، والرمزي، والتاريخي، بعيدة عن الاستغلاق، والغموض المفتعل، النابع من التجريب الشكلي، المجاني، الذي يجد فيه بعض الكتاب مقياسا للزهو، وسبيلا للابتعاد عن القارئ.

٢-١. وإذا كانت قصصه تنزع في كثير من نماذجها إلى الماضي، بتتبع النضال الفلسطيني قبل عام (١٩٤٨)، وتصوير نماذج من الكفاح الوطني عبر فيض من الذكريات التي يبتعثها الكاتب في النصوص من خلال الأشخاص، والحكايات، وإيحاءات الجراح، والشهادة، والتراب، فإن رواياته هي الأخرى تنحو هذا المنحى، وتذهب هذا المذهب.

ففي روايته الأولى «أيام الحب والموت»[٨١] ١٩٧٣ يعود بالقارئ إلى السنة (١٩٤٨) فما قبل، من خلال التركيز على سقوط قرية (ذكرين) إحدى قرى محافظة الخليل[٨٢]. وتبدأ الرواية بظهور «بنات نعش» في السماء، في وقت تسمع فيه (مريم) أم (محمود) زوج (عبدالله سلمان الفلاح) نباح كلب مشؤوم، ينذر بموت رجل مهم[٨٣]. ليكتشف القارئ - فيما بعد ـ أن هذا الرجل المهم، ما هو ـ في الواقع ـ إلا عبدالقادر الحسيني، وما بين رؤية «بنات نعش» ومصرع الرجل، واستشهاده، تجري أحداث القصة. فيتذكر الراوي حكاية (سلمان الفلاح) مع الأرض، وقصة القرية مع عشيرة (العواونة) وزعيمها (هاجم) وقتله بخنجر[٨٤] أحد أبناء القرية (ذكرين) عندما حاول الاعتداء على (حلوة) ويتزعم ابنه (داهم) العشيرة، ويلجأ الزعيم الجديد لأساليب متعددة ومختلفة، للحفاظ على مركزه، منها التعامل مع الإنجليز زمن الانتداب، وبيع الأراضي لليهود، بما في ذلك تلك الأرض التي أنشأوا عليها مستوطنة عرفت باسم «كُبَّانيَّة موسى» وهي المستعمرة التي تزعج القرية باستمرار، ومنها ينطلق الهجوم على (ذكرين) وغيرها من قرى الخليل سنة (١٩٤٨).

ويسترجع الراوي أيضا قصة زواج (سلمان) من (حلوة) شقيقة محمود العمران، ومنها ينجب ولدا واحدا هو عبدالله، وهذا بدوره يتزوج ـ فيما بعد ـ من مريم ابنة المختار.

ويجب منها طفلا صغيرا يسميه محمودا. وهذا الطفل هو نفسه الذي يرمز به الكاتب لاستمرارية النضال، ومواصلة الكفاح، من أجل استعادة البيت، والأرض، والكرامة المفقودة، بدليل الأشياء الثلاثة التي ركز عليها الكاتب، وهي: الطفولة، التي تعني الحياة المتجددة، الموصولة بعد الموت، والمفتاح، والبندقية(٨٥).

وخلال هذه الحوادث، التي تشكل النسق العام للرواية، ونموها الزمني، نجد الكاتب يلج على مسائل أخرى، هي أدخل في باب التفاصيل. فعندما يشعر أهالي قرية (ذكرين) وما حولها بخطر اليهود القادمين من آخر الدنيا للاستيلاء على أراضيهم، يتم المزج بين سرد الحوادث الرئيسة، وتسليط الضوء على ثورة عام (١٩٣٦) ليس من خلال النسق التاريخي، وإنما من خلال الكلام عن شخصية محمود الشتايرة، الذي عاد إلى القرية بعد اختفاء دام شهورا، لم يستطع خلالها الإنجليز إلقاء القبض عليه، أو اعتقاله، أو الاهتداء إلى مكان اختفائه، وحين تتوقف الثورة، ويعود المناضلون، كل إلى قريته، أو مدينته، يعود محمود - كغيره من العائدين - فيشي به (داهم) فيحضر الإنجليز حضورا مفاجئا مباغتا، من غير ترتيب مسبق، أو تدبير معروف، ويقتادونه من البيت، وهو في ملابس نومه: «نصفه العلوي عار - كما خلقتني يا رب - وزوجته تولول، وتمزق شعرها، وتصرخ، وتهجم كالمجنونة، تريد أن تخلص زوجها من أيدي العساكر، الذين يمسكون بيديه، ويتحلقون حوله، فيضربها أحد العساكر بعقب البندقية، في صدرها، فترتمي على قفاها، وتغيب عن الوعي، «ربطوه بالحبال بالسيارة، ثم انطلقوا يثيرون خلفهم الغبار، وظل الناس يتناقلون حادثة مقتل محمود الشتايرة، وكيف ظلت السيارة تجرجر جسده على الطريق الترابي حتى نزف دمه، وتفتت جسده بطريقة بشعة»(٨٦).

والراوي، في هذه القصة، راو كلي العلم Omniscaint Narrator، فهو يعرف كل شيء عن شخوص الرواية. فحتى عشق عبدالله سلمان الفلاح لمريم ابنة المختار لا يخفى عليه، ولا تغيب عن علمه خفاياه وأسراره. وإذا كانت حكاية العشق هذه قد تبدو لبعض القراء حكاية قليلة الأهمية، إلا أن الراوي يوردها للتدليل على صلته المباشرة بالحوادث، وأنه يعرف أدق التفاصيل، ما عرف منها وما هو غير معروف. وفي هذه الحكاية نجد الطابع المحلي واضحا في القصة، ونكهة البيئة الشعبية في الرواية تفوق أي نكهة أخرى. فالقرية تعرف (مريم) ابنة المختار، وما تتمتع به من جمال، و(داهم) العوانة يتكرر قدومه للقرية، مستعرضا نفسه على جواده، متقصدا رؤيتها على طريق العين، محدثا نفسه بالحصول عليها، كأي شيء يستطيع الحصول عليه بالمال، والنقود،

والقوة، إذا لزم الأمر. وتشتعل الغيرة في قلب عبدالله، الذي يوشك أن يتحدى (العوانة) ثم يبوح (لمريم) بحبه، وأنه يريدها بالحلال فتوافق. وتتخذ القصة مسربا جديدا إذ يبدأ بذكر الجاهة، وتركيز الضوء على العادات المتبعة في خطبة الفتاة، وموقف والد العروس، ثم الزواج، وما تقام فيه من الولائم، وما تتخلله من مشاركة جماعية في الإعداد للعرس[٨٧].

ينتهي هذا بوصول قوة من الجيش المصري لإنجاد فلسطين، فيتوقف الكاتب أمام (مفصل) جديد من مفاصل العمل الروائي، تصل القوة المصرية إلى القرية، وفي صحبتها «داهم» ويحس الأهالي بالصدمة، لأن قائد الوحدة المصرية، عين (العوانة) قائدا للمليشيا الوطنية، وهو في رأيهم خائن، باع أرضه لليهود، واختلس التبرعات التي جمعت لشراء السلاح[٨٨]، ثم «لا من شاف، ولا من دري»[٨٩]. ثم نجد الشاويش (حسن) يتغير، ولكن بعد فوات الأوان، ويفضل، عندما ينسحب المصريون من القرى للتمركز في الخليل نفسها، الموت في القرية على الانسحاب[٩٠]. ويختفي قائد الوحدة المصرية ـ فعلا ـ في الخليل، تاركا للعوانة أوامره بسحب المتطوعين من القرى بحجة أنهم لم يتدربوا جيدا، وتترك القرى، ومنها قرية (كُرين) لتواجه مصيرها المحتوم.

وهنا يركز المؤلف على المعارك التي دارت رحاها على مشارف القرية، وعلى السلاح المستخدم، من بنادق إنجليزية عتيقة، ورشاشات «برن» و«عتاد» قليل: «تتلاحق الأحداث، والمصائب، بسرعة... والموت يلتهم مزيدا من الناس ولا يشبع... الأب لا يفكر إن مات ابنه... والأم لا تذرف دموع الحزن إن جاء ابنها محمولا على الأيدي، وقد صعدت روحه... وأغلقت أيدي الرجال أجفانه...»[٩١].

وفي ضوء هذه الظروف، التي تخلو من أدنى حدود التكافؤ، بين المتحاربين، يضطر المدنيون للانسحاب ريثما تنجلي المعارك عن شيء... ويودع عبدالله زوجته (مريم)[٩٢] وهو الوداع الذي لا يلتقيان بعده، وأما النهاية، فتأتي بعد ثلاث ليال من الرحيل، تسقط القرية، ويستشهد عبدالله، ويقوم خالد الشتايرة بإطلاق النار على كل من (داهم العوانة) وقائد الوحدة المصرية، رغبة في الانتقام، فيصيبهما، ثم يسلم البندقية (لمريم) زوجة الشهيد، ولطفلها (محمود) الذي يقرع البندقية بمفتاح البيت.

ويلاحظ ـ هنا ـ كيف أفاد الكاتب أبو شاور من تقنية القصة القصيرة في بناء رواية شديدة التكثيف، عظيمة التركيز والاختصار.

فمن حيث الزمن: استطاع ـ عبر لعبة ذكية ـ أن يعرض أحداثا كثيرة، تشمل الحقبة

من القرن التاسع عشر، أو ما قبله، إلى عام ١٩٤٨ وما بعده، مع أن الشكل البنائي للرواية يوحي بأنه لا يتطرق إلا للأيام الأخيرة من شهر آيار ١٩٤٨.

فحكاية القرى مع عشيرة (العوانة) وشيخها (هاجم)، ثم ابنه (داهم) التي وردت على طريقة «الحكاية داخل الحكاية»، أي ما وراء القصة Meta - Ficltion فسحت للكاتب الطريق لتوسيع اللحظة الزمنية التي تدور فيها القصة، لتغدو لحظة ممتدة في الماضي، وعريضة في الحاضر: زمن القصة. وهذه الطريقة يتبعها كتاب القصة القصيرة في العادة، للمحافظة على وحدة الحدث، والانطباع، وشدة التركيز، واعتماد الكاتب على الراوي كلي العلم ـ في هذه القصة ـ أضفى عليها طابع الحكاية المشوقة، التي ينبع فيها عنصر التشويق من تردد السارد بين الماضي والحاضر، بين الزمن البعيد، والزمن القريب، بين مكان يحل فيه القارئ، وآخر تحل فيه الشخوص، وتجري فيه الوقائع، مع إضافة ألوان من التفسير الذي ينصب على الحوادث مثلما ينصب على مصائر الأشخاص، فهذا كله جعل من سرد القصة، على الرغم من أنه محاكاة للواقع، سردا تخييليا يغنيه الحوار (العامي) في الغالب، هذا الحوار الذي يجعل القارئ يقترب من شخصيات القصة اقترابا أكبر، فتبدو له مقنعة، وحقيقية، وفاعلة، على الرغم من نمطيتها الساطعة، ولاسيما: عبدالله، ومحمد المرابع، والأب سلمان الفلاح، وكذلك النماذج السلبية التي جاءت كلها من النوع النمطي الثابت، غير المتغير.

٢-٢. البكاء على صدر الحبيب (١٩٧٤)

ويبدو أن الاستقبال النقدي الجيد لرواية «أيام الحب والموت»[٩٣] شجع الكاتب على المضي في طريق الرواية. فقد صدرت روايته الثانية «البكاء على صدر الحبيب»[٩٤] بعد أقل من سنتين على صدور روايته الأولى. ولئن كانت الأولى تسلط الضوء، كاشفا، على جانبين متوازيين، هما الخيانة، ممثلة بداهم العوانة، الذي باع أراضيه لليهود، وتعاون مع الإنجليز ضد الثوار، ومع ضابط الوحدة المصرية ضد أهالي القرى، الذين اضطروا ـ في نهاية الأمر ـ لمواجهة الموت بصدورهم العارية، وبنادقهم القديمة الخالية من الذخيرة. والجانب الثاني هو المقاومة ممثلة في عبدالله السلمان الذي استشهد في اللحظات الأخيرة من سقوط قريته (ذكرين) تاركا لابنه الطفل (محمود) بندقيته، ومفتاح البيت، والمستقبل، لكي يواصل المسيرة، ويتابع الكفاح، فإن رواية «البكاء على صدر الحبيب» تسلط الضوء على هذين الجانبين أيضا، مع اختلاف في

السياق، وتغير في المنظور الفني.

ولعل من الواجب أن نشير - هنا - إلى حقيقة يلمسها القارئ الخبير بالأدب الروائي، وهي أن البكاء على صدر الحبيب بنية روائية تختلف من حيث التركيب عن الرواية الأولى بمزايا عدة: ففي البكاء على صدر الحبيب ثمة تركيب فني أكثر تعقيدا، ففيها نجد الكاتب يستخدم تقنية وجهات النظر Points of View وهو أسلوب ظهر في الرواية العربية بعد نشر (رباعية الإسكندرية) فقد استخدمه نجيب محفوظ في رواية (ميرامار) ١٩٦٦ وغائب طعمة فرمان في رواية (خمسة أصوات) ١٩٦٧، ثم رشاد أبو شاور في هذه الرواية، وسبق بذلك يوسف القعيد الذي استخدمه في روايته «الحرب في بر مصر» ١٩٧٨.

وتقوم هذه التقنية الروائية على سرد الأحداث، وروايتها من زوايا متعددة، تمثل كل زاوية منها وجهة نظر أحد الأشخاص، أو الرواة، الذين يضطلع كل واحد منهم بدورين متكاملين، دور الراوي Narrator، ودور الشخصية Character ولدينا في هذه الرواية (زياد) وهو شاب فلسطيني انتقل من عمان عام ١٩٧٠ ليعيش في مخيم اليرموك بدمشق. ولديه - بالطبع - ذكريات مؤلمة عما حدث في سبتمبر/أيلول من السنة نفسها، واستنتاجات أكثر مرارة عن تخاذل المتنفعين في قيادة الثورة، فالذين لم يقاتلوا يتربعون على سدة الزعامة، وهم الآمرون الناهون، يختلسون أموال الشعب، ويقيمون في قصور فاخرة، ولا يشربون إلا الوسكي الثمين، وأسلوبهم الأخلاقي في التعامل مع كوادر الثورة أسلوب انتهازي، ومثاله ذلك الذي ادعى أنه يحب (فجرا) ووعدها بالزواج، ثم لما قضى منها وطره، عرفها بخطيبته حنان، من غير خجل، ولا حياء، وكأن شيئا لم يكن[٩٥].

ولدينا (فجر) وهي فتاة من مواليد الكرك، دفعها توجهها القومي إلى الانتساب للمقاومة، تقع في حب أحد المتزعمين لمكاتب الثورة، وانتهت العلاقة بينهما نهاية مريرة، إذ تركها بعد أن فقدت بكارتها، لتترك الأردن ذاهبة إلى دمشق، وهنا تلتقي (زيادا) وتجري الرياح في اتجاه مغاير، إذ يقع زياد في حبها بعد أن جمع بينهما الموقف الموحد من الفساد في صفوف الثورة، وملاحظاتهما المشتركة على سلوك بعض أفراد التنظيم السياسي. فهي تصف أحد هؤلاء بالانتهازية، والتوسل بالأساليب غير الأخلاقية للوصول إلى الزعامة. ومن هذه الوسائل مهاجمة أخيه، واتهامه بأنه يميني. وتنبهه بدغدغة مشاعر الشبان: «أخذ نجمه يلمع... ندوات... كتابات... مقالات... حوارات... استقطاب الشباب الرافض، إسفنجة تمتص غضب الشباب من جهة، وإذا به يحول

الجميع إلى درج يصعده إلى فوق»[٩٦].

وإلى جانب زياد، وفجر، ثمة شخص ثالث يروي الأحداث من وجهة نظره، وهو (غالي) وقد عمل في أحد المكاتب في بغداد، ثم في دمشق، ولأن أسلوبه في العمل لا يرضي المنحرفين، والمنتفعين، والمختلسين، فقد ترك الثورة، وسافر طويلا، وتنقل في مطارات، وموانئ، وعاشر البحارة، والشيالين في البواخر، ولكنه بعد أن سئم السفر يعود إلى دمشق حيث أمه تنتظره، في منزل بمخيم اليرموك، وتحاول أن تزوجه عملا بنصيحة والده الذي كان يريد له أن يكون رجلا، وأن يحمل اسم العائلة بعده.

يصطف (غالي) إلى جانب (زياد)، و(فجر) في نقده الشديد للقياديين الذين هربوا عند أول تحد جدي إلى خطوط خلفية في سورية، ولبنان، تاركين المتطوعين، والفدائيين، لملاقاة مصيرهم المأساوي، وفي رأيه لم يعد التغيير ممكنا، فهؤلاء المنتفعون يملكون المال، ويملكون السلاح، وهم بذلك يقفون ضد أي دعوة للإصلاح، ويحبطون أي أمل بالتصحيح[٩٧].

على أن غالي لا يحقق لأمه أملها بالزواج، فيرفض الاقتران بابنة الجيران[٩٨]، مفضلا العودة إلى التنظيم الذي استقال منه بعد تبرئة ذمته، والتأكد من أنه لم يختلس ليرة واحدة، مفندا ادعاءات بعض الذين اتهموه، ولاحقوه بالشائعات. ثم يلتحق بأحد المكاتب في بيروت، وفي لبنان تعرف إلى (هناء) صديقة (فجر) ويتفقان على الزواج[٩٩]، غير أن الظروف لا تسمح لهذا الحلم بأن يتحقق، لأن (غالي) يلاقي مصرعه في الاشتباكات التي وقعت بين مدخل مخيم صبرا، والمدينة الرياضية، جنوبي بيروت.[١٠٠]

ويعلق أحد رفاقه على استشهاده، متسائلا:

- أين يقبع القياديون الآن؟

هذه هي الشخصيات الرئيسة التي تشارك في رواية الأحداث، وسردها، وتضطلع بأدوار بارزة فيها، وفي التعليق عليها، أما الشخصيات الأخرى، التي لا تشترك في سرد الأحداث، فمن أهمها شخصية خليل، الذي يسميه الجميع (أبو الخل) فقد انتهى هذا الرجل، الذي كان واحدا من خيرة المناضلين، إلى الانتحار احتجاجا على ما يسود الثورة من فساد في كل شيء. قال غالي: «هل أخبرهن أن أبا الخل انتحر قرفا[١٠١]» وأبو الخل هذا كان قد قاتل في الكرامة، وفي غيرها من مواقع، ثم لما اكتشف أن تصحيح مسيرة الثورة أمر غير ممكن، فضل الموت انتحارا، على الاستمرار في لعبة الثورة، والثورة المضادة.

ونجد شخصية نسائية أخرى، هي شخصية (نهاد) وعلى الرغم من أن المؤلف لم يتخذ من اسمها عنوانا لواحد من فصول الرواية، التي حملت عنوان (زياد) و(فجر) و(غالي) إلا أنها هي التي تروي حكايتها مع العمل الفلسطيني، فقد تركت أهلها في اللاذقية، وتدربت عسكريا، وجاء أخوها إلى المعسكر لإجبارها على الرجوع للمنزل، فلم تقبل، بل «لطمته لطمة قوية أفقدته صوابه»[١٠٢]. ونشأت بينها، وبين صالح الفراتي (أبو الفرات) علاقة حب انتهت بالخطوبة، لكنه استشهد قبل أن يتم الزواج[١٠٣]. وحديثها عن ضباط (الفصيل) الذي تنتسب إليه لا يخلو من الاشمئزاز، ففي أثناء التقهقر يقوم أحد الضباط بمغازلتها وهم ينسحبون، وحين ترفض غزله في تلك الظروف يشتمها «بكلمة بذيئة جدا[١٠٤]» والأفراد غير المنتفعين، في الثورة، تحولوا إلى لا شيء. «لا قتال، ولا عمل حقيقي[١٠٥]» وحكايتها مع القيادي أبي سامر، وقصره، ومأدبة الغداء، ودعوته لها، حكاية تؤكد أن موقفها لا يختلف عن موقف زياد، وفجر، وغالي، مع أن الكاتب لم يتح لها أن تقف على قدمي المساواة مع الشخصيات الأخرى، وتضاف إلى شخصية (نهاد) شخصية (خالد) أحد العاملين في المسرح، وهو أيضا من الشخصيات الغاضبة، التي لا تمل ترديد ملاحظاتها الانتقادية على المقاومة في حينه.

ولعل هذا العرض لشخصيات الرواية يوضح للقارئ سلامة اختيار الكاتب للأسلوب السردي الذي اتبعه في بناء النص، فالحوادث- في الرواية- من الكثافة، والقصر، بحيث لا يناسبها اتباع السرد التقليدي، الذي اتبعه المؤلف في رواية «أيام الحب والموت» مع أنه في تلك الرواية لجأ إلى القصة داخل القصة. وقد لا نجانب الدقة في الوصف إذا قلنا: إن رواية «البكاء على صدر الحبيب» ليست رواية أحداث بقدر ما هي رواية أشخاص Characters يعلقون على ما جرى في شريحة من الزمن تسبق ابتداء القصة. لذا فإن التنويع في السارد، والانتقال من الراوي المحايد إلى الراوي المشارك، ثم تحول الراوي المشارك إلى مروي له، أو مروي عنه، مكن المؤلف من أن يعرض هذه الرؤى عرضا يخلو من الوقوع في التقرير، والمباشرة، التي تسطح العمل الأدبي، وتفسد الأثر الفني.

فنحن نرى في (زياد) راويا يسرد للقارئ حكايته مع الثورة، ولكنه ـ في فصل آخر ـ ينهض بدور المروي له، فيما يقوم غالي بدور الراوي. أما (فجر) فإنها تتجاوز دور الراوي إلى دور الكاتب الضمني، فهي ـ في القسم الأخير من الرواية ـ تسجل مذكراتها، ونعرف من خلال تلك المذكرات خفايا انتحار (أبي الخل) واستشهاد (غالي) ومذكراتها

أضفت على أسلوب السرد تنويعا جديدا، وتغييرا، منح القصة بعض التشويق.

ولا ريب في أن التقنية التي استخدمها المؤلف في تنويع الراوي، وتغيير الأدوار، أضفت على القصة طابع التركيز الشديد، وجعلت السرد فيها سردا كثيفا، على الرغم مما فيه من بعض التكرار الذي يحتمه تقاطع الرواة. فالمؤلف يروي حكاية (فجر) مع العاشق الانتهازي مرتين، إحداهما عندما تروي (فجر) لزياد ما حدث لها في عمان، والثانية عندما تتلقى رسالة يخبرونها فيها أن شقيقها عبدالسلام أدخل السجن[١٠٦]. وحكاية غالي مع أحد مكاتب المقاومة تتكرر مرتين أيضا، مرة حين يروي لزياد أسباب استقالته من التنظيم واضطراره للسفر، ومرة عندما يروي قصة عدوله عن الاستقالة وذهابه إلى بيروت.

كذلك تتكرر الأحداث التي تتصل بـ«أبى الخل» يرويها في المرة الأولى غالي[١٠٧]... وفي المرة الثانية ترويها فجر[١٠٨]. وهذا السرد المتكرر له ما يسوغه، لأن كل واحد من الأشخاص الثلاثة يروي (الحادثة) من منظوره، وعلى وفق رؤيته لما حدث، وبما يتناسب مع تفسيره هو، خلافا لتفسير غيره وتصوره.

والتكرار في السرد لا يخلو من إضافات تزيد الجزء المكرور وضوحا على وضوح، وتجعل منه حدثا دالا، ذا معنى إضافي، إذا قيس بغيره من الحوادث غير المكررة.

وقد يفسر هذا - أيضا - تكرار الراوي لكثير من المشاهد التي تربط بين وقائع معينة في عمان، ودمشق، وبيروت.

وتنوع الأمكنة في الرواية، مع تنقل الأشخاص، من بلد إلى آخر، مع كون الأحداث متقدمة على بداية القصة، جعل من الأسلوب السردي الذي اتبعه المؤلف الأسلوب المناسب لهذه الرواية. فلو أنه لجأ إلى السرد المتسلسل، الطبيعي، الذي لا يعتمد نسق زوايا النظر Points of View وتعدد الرواة، لوجب أن يخوض في التفاصيل التي لابد منها، مجيبا عن أسئلة كثيرة تتعلق بالانتقال السريع من مكان إلى آخر، أما في الأسلوب الذي تبناه الكاتب فقد جعل الأشخاص يعلقون على ما وقع، وكأن الذي حدث بات معروفا لدى القارئ وليس بحاجة إلى أن يذكر له مفصلا. أي أن المؤلف استخدم في قصته هذه تقنية القارئ الضمني. وهو القارئ الذي يتوجه إليه الكاتب، مفترضا معرفته ببعض الجوانب الضرورية من الحكاية، وهو - تبعا لذلك - يعرف ما يرتبط من تلك الجوانب بهذا المكان أو ذاك. أي أن أسماء الأمكنة، تغدو - بالنسبة للقارئ الضمني - علامات تذكره بما يعرفه من سابق، وأشبه بوشائج تربط أجزاء الرواية بعضها ببعض،

فتحميها من التشتت، وتصون بناءها الداخلي من الاضطراب والتشظي.

ومهما يكن من أمر، فإن الثنائية التي رأيناها في «أيام الحب والموت» موجودة - هنا - في «البكاء على صدر الحبيب»، ففي الرواية الأولى وجدنا الخيانة، والتخاذل، متمثلين في شخصية (داهم العوادنة) الذي باع أرضه لليهود، وتعاون مع الإنجليز ضد الثوار.. واختلس التبرعات التي جمعت لشراء السلاح... وهنا في «البكاء على صدر الحبيب» نجد «الخيانة» متجسدة في ثوار المكاتب، الذين يطلبون من المتطوعين، والفدائيين، أن يموتوا، فيما هم يتدبرون الوسائل ليهربوا، وليحافظوا على مكاسبهم السياسية والاقتصادية. وإذا كنا قد وجدنا شخصا هو «داهم» تتمثل فيه الخيانة، ويتجسد من خلاله التخاذل، فإن المؤلف لم يصور لنا من خلال «البكاء على صدر الحبيب» شخصية من هذا النوع، واكتفى بذكر هذه الشخصيات ذكرا، وبإشارات سريعة يعلق فيها على سلوكها تعليقا موجزا أو مفصلا، من خلال حوار الأشخاص.

٢-٣. العشاق (١٩٧٧)

أما رواية العشاق فكانت قد صدرت الطبعة الأولى منها في العام ١٩٧٧ أي بعد عشر سنوات من النكسة (١٩٦٧). وساورنا الشكوك فيما إذا كان الدارسون الذين تتبعوا أثر هزيمة حزيران في الرواية العربية قد التفتوا إلى هذه الرواية، أو تناولوا فيما تناولوه من روايات، ولا سيما «أنت منذ اليوم»، و«الكابوس»، و«أوراق عاقر»، و«عودة الطائر إلى البحر»، و«سداسية الأيام الستة»، و«السفينة»، و«طواحين بيروت» وغيرها[١٠٩]. ومع ذلك فهذه الرواية هي الأولى التي تناولت أبعاد النكسة برؤية شمولية، وبناء فني رفيع، وأسلوب سردي بسيط يصور الحياة كما هي.

تتألف «العشاق»[١١٠] من مدخل وقسمين:

أما المدخل فهو رسم لأجواء مدينة (أريحا) التي يسميها المؤلف «مدينة القمر»، وهذه التسمية هي المقابل العربي لكلمة أريحو الكنعانية. وفي هذا الجزء من الرواية يمزج المؤلف الماضي بالحاضر عن طريق العودة بذاكرة القارئ إلى الوراء، من خلال نصوص تصف اجتياح العبرانيين للمدينة بعد وفاة موسى (عليه السلام)، وما كان من يوشع بن نون، وجالوت، من صراع انتهى لصالح الأول، الذي أباح المدينة لجنده[١١١].

ويسلط الكاتب الضوء على المكان ممثلا في مشاهد مختارة من المدينة قبل حرب (١٩٦٧) فيصف أحياءها، وشوارعها، وبيوتها الطينية، وسكانها الذين يتقنون الفلاحة،

ويستنبتون الأشجار الاستوائية فيها مع أن مناخها جهنمي[١١٢]، ويصف ما حولها من مخيمات اللاجئين، وفي مقدمتها «مخيم النويعمة» و«مخيم عقبة جبر» و«مخيم عين السلطان» ففي هذه المخيمات تعيش الألوف من الأسر التي لجأت إلى الضفة الغربية عام ١٩٤٨، وفيها أنشأوا المدارس، ونظموا شؤون حياتهم اليومية، وظهرت بينهم أحزاب متعددة المذاهب، مختلفة البرامج، وأعدت لهم الحكومة أيضا سجونا، تزج في غياهبها وزنازينها النشطين منهم[١١٣].

وأنشأت المخافر أيضا، لتراقب هؤلاء اللاجئين، ولاسيما الحزبيين منهم. وما أن تمضي الصفحات الأولى من المدخل حتى نتعرف على مجموعة من الشخصيات التي تؤدي أدوارا مهمة في العمل. ومن هذه الشخصيات (محمود) ابن (أبو محمود) الذي قتل عام ١٩٥٥ وهو عائد من عملية فدائية في فلسطين المحتلة. ولا نحتاج إلى وقت طويل لنكتشف أن محمودا هذا من الحزبيين النشطين، فقد استدعي إلى المخفر مرارا، وضرب، وأهين، ولكنه لم يتزحزح عن مبادئه، ولم يحد عن أفكاره.

وهو يحب الفتاة المعلمة ندى. ووالد (ندى) هو العم (أبو خليل) الذي اتخذ من ظل شجرة كبيرة مقهى في الهواء الطلق، يتألف من مجموعة كراسي واطئة، ووابور، وآنية لإعداد القهوة والشاي، ويفد إلى هذا المكان كل من محمود، وحسن، ومحمد، وآخرين، فيحتسون الشاي، ويتحدثون في قضايا الساعة. وفي نهاية الرواية يتقدم محمود، ويخطب «ندى» فيوافق الأب، ويتزوجان، ولكن في ظروف بالغة السوء.

أما زياد فإنه- في أول الرواية- غائب عن مسرح الأحداث، فقد كان موقوفا في السجن، ويظل على هذه الحال إلى أن تظهر بوادر الحرب، فتقوم الأجهزة الأمنية بإطلاق سراح الحزبيين المعتقلين، وتطلب منهم أن يكونوا أدلاء للقوات العربية التي سوف تقتحم فلسطين، وتستعيدها بعد أن وقعت اتفاقية الدفاع المشترك مع مصر، وأحضرت قوة حربية منها للاشتراك في عملية التحرير.

لكن زيادا يكتشف أن الحرب لم تكن حربا. فبعد تسليمهم الملابس العسكرية، والبنادق، وبعد أن تم توزيعهم على بعض المواقع، فوجئ هو ومن معه بالطائرات الإسرائيلية، وكأنها على علم بتحركاتهم أولا بأول[١١٤].

وفي نهاية الأمر يشترك زياد، ومحمود، وحسن، في تنظيم خلية عمل مسلحة ضد الاحتلال، ويحقق مع رفاقه بعض الإنجازات.

أما حسن، فلا نعرف عنه إلا أنه ابن أم حسن، التي تخلى عنها زوجها أو تخلت عنه

لتعدد زوجاته. ونعرف أنه أيضا حزبي، نشيط، يتردد إلى مجلس العم (أبوخليل). وأما خاله الشيخ أبو نعمان، فإنه - على شيخوخته وكبر سنه - يزعجه أن يقوم مدير المخيم، وبعض موظفيه بسرقة محتويات المستودع التابع لوكالة الغوث.

ومن الشخصيّات البارزة أيضا شخصية (أبوميخائيل) صاحب الحانة، فعلى الرغم من أنه يدير (بارا) يتردد إليه الشباب، حيث العرق يحتسونه، إلا أنه يلعب دورا مهما قبل الاحتلال، وبعده، وهذا الدور يتمثل في نقل الأخبار، والمعلومات من طرف إلى آخر، فلديه دائما أخبار السلطة، وأخبار الخواجا داود، وغيره.

وأما الأب (إلياس) فقد رمز به الكاتب إلى روح التسامح الديني، والتعاون الذي كان - ولا يزال - شائعا بين فئات الشعب، من مسلمين ونصارى، فقد اعتاد أن يزور أم محمود، ويجلس على الحصيرة في بيتها في المخيم، ويتناول الطعام مع الأسرة وكأنه واحد منهم.

وقد أضفى الكاتب على شخصياته طابع التنويع، بتركيزه على الجانب الإنساني في شخصية (محمد) وكونه فنانا يحسن العزف على آلة العود، ويتقن الغناء الشعبي، مما أسبغ على القصة وحواراتها طرافة جعلت من قصته قصة أكثر صدقا وواقعية.

في المقابل نجد الكاتب يصور شخصيات أخرى، شخصيات يريد أن يقول إنها كانت سببا للانهيار.. الذي فاجأنا في الحرب عام ١٩٦٧. فهي شخصيات لا ترى في الدعوة لتحرير فلسطين إلا خروجا على القانون، وعصيانا يوجب السجن والضرب والتعذيب.. ومن هؤلاء الأشخاص بكر محمد علي [١١٥]، وفارس أبومطيع، وأحمد الخطاب، وشاويش المخفر الذي يهين (محمدا) علنا لأنه يغني، لا لشيء آخر.

ومما يثير التهكم والسخرية، أن هذه الشخصيات - جميعا - تختفي في أثناء حرب عام ١٩٦٧، وبعد الحرب تشد الرحال إلى شرقي النهر، وكأن شيئا لم يكن. في حين أن الشخصيات الأخرى تترك لتواجه مصيرها، فعندما تبدأ الحرب يحاول الجميع الحصول على السلاح، ولكن السلاح الذي يظفرون به، ويحصلون عليه، لا قيمة له. فهي بنادق إنجليزية قديمة من طراز عفا عليه الدهر [١١٦]. وأعدادها قليلة، فمن بين السبعة آلاف القادرين على حمل السلاح في المخيم لم يحصل عليه إلا مئة شخص فقط. وأما الذخيرة فكانت محدودة، معدودة، لا تتعدى الخمسة آلاف طلقة [١١٧]. وهو بهذا يريد الإشارة إلى غياب التكافؤ بين الطرفين المتحاربين، مما أدى - بالطبع - إلى النتيجة الحتمية وهي الانكسار والتراجع، ولذلك يعلق حسن على ما جرى، بقوله:

«هذه أغرب حرب. ماذا جرى؟ ولماذا وقع ما وقع؟ ومن الذين سيدفعون الثمن؟ ثم ما الذي سيحدث؟ آخ... آخ... لو أمتلك بعض القنابل الذرية، إذا لفجرت الكرة الأرضية... وأنهيت سفالة الإنسان، لو أمتلك القدرة على إلقاء القبض على الزعامات العربية، ومحاسبتهم جميعا في الساحات العامة، وعلى المكشوف»[١١٨] وتمر الأيام الأولى للاحتلال، ويرحل من يرحل، ويظل من يظل.

ويسارع المحتلون إلى هدم المخيمات، يبدؤون بمخيم النويعمة، وينقلون سكانه إلى مخيم عقبة جبر[١١٨]. وفي الموقع الجديد ينظم محمود، وزياد، وحسن، وحدة جديدة للمقاومة، وهذه الوحدة تتصل بقيادة المقاومة في الخارج، على الرغم من أن هذا لا يرضيهم الرضا كله، ويحاولون جمع الأسلحة، ومصدرهم في هذه الحال، هو العدو نفسه. وتتفق المجموعة مع العجوز (أبوفوزي) لإخفاء السلاح في بيارة سعيد بيك التي توجد فيها بئر مهجورة[١١٩]. وتتسع دائرة التنظيم الفدائي، فهذه مجموعة في أريحا ينظمها عطوة ـ الذي كان شرطيا قبل الاحتلال ـ وأخرى في «عقبة جبر»، ويصف الكاتب إحدى العمليات التي قام بها عطوة وحسن، قرب البيارة، فقد شنا هجوما مفاجئا بالبنادق على جنديين من جنود الاحتلال، وتمكنا من انتزاع سلاحيهما، وهما: رشاشان من طراز عوزي. ويتم إخفاؤهما في بيارة (سعيد بيك) بمعونة (أبوفوزي)[١٢٠].

ويشتد التنكيل بالناس بعد العملية الناجحة التي قام بها المقاومون الوطنيون. ومن أشكال التنكيل هدم المخيمات، وزج الناس في السجون بالمئات، إضافة إلى قتل الشيخ (أبونعمان) وهو يؤذن للصلاة من يوم الجمعة، فيسقط عن المئذنة مصابا، يقطر الدم من جراحه، ويبلل ملابسه[١٢١]. ويكون الرد على ذلك مزيدا من العمليات، بحيث يقول محمود عباس: «نستطيع أن نقول، إن أريحا بدأت حربها فعلا. لقد سبقتنا مدن أخرى، وسمعنا الكثير عن بطولات إخواننا وهجماتهم على مطارات العدو[١٢٢]».

وعلى هذا النحو يصور الكاتب انخراط رجال جدد في صفوف المقاومة: أبوسمير، جمال، الذي استشهد في عملية قرب المسجد. أما محمود وندى، فإنهما يلتقيان في منزل (أم محمود) في مخيم عقبة جبر، ويتبادلان القبلات، وحين تقول له ندى إنها تخشى رؤية أمه لهما، يقول لها: ستقول إنهم عشاق[١٢٣]. ومن هنا يأتي عنوان الرواية، فلو تساءل القارئ عن تسمية الرواية «العشاق» لوجد الجواب واضحا، وهو أن المؤلف ـ ببساطة ـ يصف محمودا، وحسنا، وأمثالهما بأنهم عشاق، يناضلون ويعشقون، والنضال صورة من صور العشق. فإذا كان موضوع العشق هو حب الآخر، فإن النضال هو حب

الوطن، وافتداؤه بالمهج والأرواح.

وعلى هذا نجد الرواية بأقسامها الثلاثة: المدخل، والحرب، وما بعدها، قد قدمت للقارئ صورة متكاملة، تبين الأسباب، وتصف مجريات الحرب من الداخل، وما أدت إليه من انهيار للأحلام الكبيرة، التي رافقت انطلاق صوت أم كلثوم من الإذاعات العربية (جيش العروبة يا بطل)... إلى ترحيل متكرر للمواطنين اللاجئين، ليصبحوا فيما بعد نازحين... إلى عمليات التنكيل... والاعتداء على الإنسان، والأرض، والحجر، والشجر، والتفتيش عن بقايا وجذور وهمية، في باطن الأرض، لكيانات مستتبة ومصطنعة، فإلى ظهور المقاومة ردا على هذه الهزيمة المنكرة، وتخلي الشعب الفلسطيني عن التسويف، وانتظار الوعود، والانصراف عن الشعارات الزائفة المستعارة، متخذين من السلاح وسيلتهم الوحيدة لمحو العدوان، والرد على الاحتلال المفاجئ، وتحرير الأرض، واسترداد الكرامة المفقودة.

ومن حسن الحظ أن هذه الرواية كتبت بأسلوب بسيط اكتسبه صاحبه من خبراته الراسخة في كتابة القصة القصيرة[١٢٤].

فالبناء السردي فيها بناء طبيعي، رتبت فيه الحوادث وفقا لحركتها في الزمان، من نقطة الابتداء، وهي خروج زياد، وأبوصالح، من المعتقل، إلى الانتهاء، بزواج محمود عباس من ندى، وفي جل الأحوال، فإن كل ما يقع من حوادث، ما بين الفاصلتين المذكورتين، هو نمو طبيعي للحدث الكبير، وهو الحرب، موضوعا، ونتائج، وتبعات، تشكل ذروة العمل القصصي.

وهذه الذروة هي التي تحافظ على الإمساك بانتباه القارئ، وتشده إلى مواصلة القراءة، ومعرفة ماستؤول إليه الحكاية. أي أن السرد البسيط، الذي تبناه رشاد، في هذه الرواية، جعل منها رواية شائقة تدهش القارئ، وتشده شدا.

وهو - في وصفه للمكان - انطلاقا من المدخل، ثم عبر التفاصيل التي ترد في الأمكنة الجزئية، في وصفه للمخيم، والمنزل، والمقهى، والحانة، وماشابه ذلك، أضفى على الحوادث طابعا خاصا، لأن المخيم، وعالمه، لا يتكرران في رواية مثلما يتكرران في «العشاق»، هذا، مع أن الكاتب سبق له أن تناول «المخيم» في قصص قصيرة، وسلط الضوء على مخيم اليرموك في «البكاء على صدر الحبيب»[١٢٥]. وقد جاء وصف الأماكن الداخلية، بما فيها من تفاصيل تنم على التقشف والفقر والعوز، صورة من صور الأشخاص الذين جعل منهم الكاتب أبطالا في هذا العمل، الذي لا يخلو من واقعية

مصدرها الأوجاع التي تثيرها في النفس، والآلام التي يبعثها لدى القارئ. وهو يتأمل حياة هؤلاء الناس البسطاء، والفقراء المسحوقين، وهم يحترقون بين نار التشريد، واللجوء، وسخط السلطة، وتعذيب قادة المخافر، وشرطة الأمن. ثم يأتيهم بعد هذا كله احتلال آخر، يحاول اقتلاعهم من المكان بعد أن ألفوه، وربطتهم به علاقات إنسانية، وذكريات عمر مضى.

فالمكان/الاقتلاع ثنائية واضحة في هذه الرواية، تجعل منها حكاية مؤلمة، ولكنها ليست يائسة في الوقت ذاته.

ففي الأكواخ الحقيرة، وعلى الحصر، التي تجسد شظف العيش، والتقشف، ثمة قصص حب، وأغان، وأغاريد، وأفراح، ووعود بأطفال جدد يتابعون الثورة، لكي يحرروا الأرض، ويعيدوا للمكان نضرته وبهاءه.

ومثلما اعتمد أبو شاور بنية المكان باعتبارها عاملا مساعدا لتصوير الواقع، اعتمد الزمان عاملا مساندا أيضا. فالمزج بين الحدث التاريخي والحدث التخييلي، يزاوج - في الرواية - بين نوعين من الزمن: زمن ما قبل القصة، الذي سلط فيه الأضواء على (أريحا) وماضيها، وما شهدته خلال الأيام السابقة للحرب من أحداث أسهمت في رسم الشخوص، وتحديد ملامحها، ووظائفها في النص. وزمن القصة ممثلا في وقوع الحرب، خلال الأيام الأولى من شهر حزيران (يونيو) ١٩٦٧. ومن خلال هذين الزمنين أعادنا الكاتب - مرارا - للوراء عبر تداعيات، أو كوابيس، يشير فيها إلى أحداث متقدمة في الزمن، مثل مقتل الأب (عباس) والد محمود عام (١٩٥٥) أو أحداث (١٩٤٨). وفي هذا يؤكد رشاد أنه يستخدم الزمن في روايته باعتباره عنصرا حرا يحركه كيف يشاء، فليس الزمن هو الذي يتحكم في الكاتب، وإنما الكاتب هو الذي يتحكم فيه، ويصوغه الصياغة التي تلائم روايته، شكلا وفحوى[١٢٦].

٢ ـ ٤. الرب لم يسترح في اليوم السابع[١٢٧]

ويتخذ المؤلف من العبارة الواردة في سفر التكوين «ثم فرغ الرب في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح»[١٢٨] عنوانا لروايته الرابعة «الرب لم يسترح في اليوم السابع»(١٩٨٣) بعد أن تدخل فيه تدخلا جعل المعنى معكوسا، ومقلوبا. فإذا كان الرب قد استراح في اليوم السابع، من إنجاز ما أنجز، فإن متاعب الرجال الذين خرجوا من بيروت في سفينة يونانية (سيلفرين) تلاحقها بارجة أمريكية، وزورق فرنسي، بدأت في

اليوم السابع.

وابتداء، يضعنا رشاد أبوشاور، في أجواء بيروت، بيروت الحصار... والدمار... والموت. فكل ما في المدينة يكاد يتهاوى: المباني الإسمنتية المتساقطة... والعمارات ذات الأدوار المتعددة التي تختفي بتأثير قنبلة فراغية. و(طرمبة) البنزين التي أصابها صاروخ، فاجتثها من جذورها[١٢٩] والقطط التي تنهش جثث القتلى من مدنيين وعسكريين، إلى غير ذلك من مشاهد يشيب لهولها الولدان قبل الأوان[١٣٠]. ويتساءل (رشيد) وهو الشخصية البارزة في هذا العمل عن شغف الإسرائيليين بالقتل، فهم يحكمون على شعب فلسطين كله بالموت، لا يفرقون فيه بين كاتب أديب ـ مثل غسان كنفاني ـ أو مناضل مثل وائل زعيتر، أو حتى كلب مثل (برقوق) الذي أصيب برصاصات إسرائيلية قرب البئر عام ١٩٤٨ وظل ينزف إلى أن مات[١٣١]. ومن خلال ذكريات رشيد محمود يصل الكاتب بين ماضي القضية وحاضرها. فتبدو هذه الرواية من خلاله، وكأنها تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة. فرشيد هو الوجه الآخر للمؤلف. فهو أديب، وصحفي، وله روايات. وقد هاجر من قريته هجرة قسرية عام ١٩٤٨. وأقام مع أسرته قريبا من الخليل، وكانت أمه قد قتلت وهو صغير، فذاق مرارة اليتم وحرم حنان الأمومة. ثم يذكر أنه وأسرته، انتقلوا للعيش في مخيم، وأنه مخيم «النويعمة» الذي يرد ذكره في موضع آخر من الرواية، فيحدد موقعه قرب قصر هشام في (أريحا)، ثم يصف حياته في المخيم وصفا دقيقا. ففيه زرع اللاجئون البرتقال، واليوسفي، والليمون، والعنب الذي رفعوه على العرائش. ويشير كذلك، إلى بيارة «سعيد بيك» وإلى شخص اسمه «أبوعصر» عرف عنه أنه نشر الخضرة شرقي المخيم، وجلب إليها الماء من الوادي[١٣٢].

وفي موقع ثان يذكر رشيد لزينب أنه اشتغل في الكتابة، والرحيل، وأنه التاع من اليتم في صغره، «وأنا صغير فقدت والدتي. طلقة اخترقت صدرها، اخترقت ثديها الذي أرضعني، ودفنوها في قريتنا، وخرجنا. وأبي سجن كثيرا، كان شيوعيا»[١٣٣]. وهذه الإشارات تتفق مع ما هو متوفر لدينا من إشارات عن حياة المؤلف[١٣٤].

وهو يذكر، في موضع آخر، أنه مرتبط بفلسطين، ولا يكتب أو يعيش إلا من أجلها، فقد رحل من المخيم إلى الأغوار، فعمان، فدمشق، فبيروت، قبل أن يقرر في هذه المرة الرحيل إلى تونس على متن الباخرة (سلفرين) وفي حراسة إحدى البوارج الأمريكية. وتكرار المؤلف مرارا لمسألة أن رشيدا قضى أيام طفولته وشبابه في (أريحا) وفي

مخيماتها المسقوفة بالبوص[١٣٥]، يؤكد أن رشيدا هذا صورة من رشاد، ناهيك عن التحريف البسيط في اسم رشاد ورشيد، ففي منزله ببيروت لايوجد شيء من أثاث سوى الكتب. لا تلفزيون ولا فيديو. كتب لغسان كنفاني الذي قتله الإسرائيليون، وكتب لكوستلر الذي فضح خرافة (اللاسامية)، وكتب عن الشيخ عز الدين القسام، وصور لجيفارا[١٣٦].

وأما الشخصية الثانية «زينب» فهي متطوعة، فدائية، تقاتل في بيروت، ثم ترحل مع رشيد إلى تونس، في السفينة ذاتها. ولأن رواية «الرب لم يسترح في اليوم السابع» لا تتضمن حدثا بالمعنى التقليدي المعروف، فإن براعة الكاتب تتجلى في القدرة على تطوير هذا العمل الضخم، عبر فصوله المتعددة، مع قصر المدة الزمنية التي يتطلبها وقوع القصة. فالمهلة التي يجدها الراوي أمامه هي سبعة أيام، ولكن الحوادث التي تتداخل، وتتقاطع في القصة، تمتد بعيدا إلى عام (١٩٤٨) وإلى حرب عام (١٩٦٧) والحصار الذي استمر تسعة وسبعين يوما، لم يتوقف خلالها الإسمنت عن التساقط على رؤوس الناس[١٣٧]. ثم رحلة الخروج أو «سفر الخروج» عبر البحر المتوسط الذي يذكره برحيل الإغريق عن (إيثاكا) وبتيه (عوليس) في البحر، وبنلوبي التي تنتظر عودته، و«بسرسة» التي تحاول إعاقة البطل مرارا.

وعلى هذا، ولكي يكون العمل رواية بالمعنى الدقيق، فلا بد من إشراك الأشخاص الموجودين على سطح الباخرة في حوارات طويلة (متعددة) تستعاد من خلالها الأحداث، وتتنقل بالقارئ من زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان. فنحن نقف على مشاهد يروي فيها رشيد ما كان من أمر القياديين، والضباط، الذين لم يواجهوا القصف، ولم يتصدوا للعدوان، ومع ذلك فهاهم يحتجزون الغرف، والأسرة، في الباخرة، في حين لا يجد كاتب مثل (رشيد) سريرا يأوي إليه. وحين يدعو بعض الذاهبين على متن السفينة لعقد اجتماع بهدف التنسيق، والتشاور، تثور ثائرة أتباع أحد التنظيمات، فهم لا يريدون من الآخرين أن يشاركوهم في شيء، وتكاد الاشتباكات تبدأ من جديد.

ومن الشخصيات التي تظهر في أثناء الرحلة ـ رحلة سيلفرين ـ أبوالطيب، والدكتور خالد، والحاج خالد، وأبومنصور، وجوجا الفلبينية التي تعمل في الباخرة، والراقص الكريتي الذي يؤكد تأييد شعبه للفلسطينيين في نضالهم، وبعض القبارصة، ممن يحيون أبطال الثورة الذين قاتلوا في بيروت.

وبطبيعة الحال، يحاول الموجودون في الباخرة، وعددهم يتجاوز الألف تقريبا، تزجية الوقت، والانشغال بالطعام، والكلام، والقهوة، ريثما تنتهي الرحلة. وهذا يمكن المؤلف من استخدام خامات كثيرة في نسج هذا العمل، فقد لجأ إلى الأغاني الشعبية، والشعر، والنكات، والحكايات، والحوارات التي تقارب المنولوج في بعض الأحيان. وتفرط في البساطة إلى درجة الإسفاف الذي يخدم فكرة التعبير عن الحالات النفسية، والاجتماعية، التي عاناها ركاب الباخرة الذين يرفضون الهزيمة التي فرضت عليهم فرضا، ويحملون الضباط والقيادات مسؤولية التراجع.

وعلى الرغم من أن مظهر الرواية يوحي بخلوها من الحدث المتنامي، الذي له بداية ووسط ونهاية، على نحو ما لاحظنا في «العشاق» مثلا، إلا أن الكاتب يجعل من وصول السفينة إلى الساحل التونسي، واستقبال الجماهير للوافدين من الفدائيين، الذين قاتلوا بضراوة دفاعا عن شرف العروبة في بيروت، ذروة لا تعني بالضرورة نهاية الحكاية. فالحكاية تبدأ من جديد، لأن الجهة المضيفة تبدأ استقبالها للفدائيين بتجريدهم من السلاح، وهذه في رأي رشاد بداية النهاية، فحين يضطر المقاتل إلى التخلي عن سلاحه، والاكتفاء بتنفيذ الأوامر، والتعليمات، الصادرة من القادة الذين وافقوا على الخروج أولا، ثم على إلقاء السلاح ثانيا، فلن يظل مقاتلا، ولن يجد الراحة التي يسعى إليها في اليوم السابع، يوم الوصول.

ولقد تبين لنا من العرض المبسط لحكاية «اليوم السابع» أن هذه الرواية تشبه أن تكون شهادة. بيد أن الطابع الروائي فيها نابع من تلك الحوارات الكثيرة، التي يستذكر فيها المتحدثون ما وقع، أو يصفون ما يجري، أو يتنبأون بما سيحدث. ففي اللحظة المجسدة للرحيل عبر البحر تتلاقى وتتقاطع أحداث كثيرة، وتظهر ظلال من رواية «أيام الحب والموت»، وظلال أخرى من «البكاء على صدر الحبيب»، وظلال من رواية «العشاق» فهذه الأعمال الثلاثة تلتقي، وتتفاعل، في رواية رشاد الرابعة، على نحو يشهد على الطابع التكاملي، الشمولي، لأعماله، ولا غرابة في ذلك، ألم نقل إنها رواية تريد أن تقول كل شيء في دفعة واحدة؟ ذلك كان قبل أن تندلع الانتفاضة (١٩٨٧)[١٣٨]. أما بعد الانتفاضة فقد تراجع القياديون المتخاذلون، وتصدرت أخبار الشبان والفتيان الفلسطينيين الصفحات الأولى من الصحف، وبرقيات وكالات الأنباء، وشاشات التلفزيون، وارتفعت رايات جديدة. وفي هذه الأجواء الجديدة يكتب أبوشاور روايته الأخيرة «شبابيك زينب» (١٩٩٤).

٢ ـ ٥. شبابيك زينب[١٣٩]

في «برج الجوزاء» ينبش الكاتب التاريخ ويفتش في أسراره بحثا عن خصوصية المكان، فنابلس التي اختارها مسرحا لأحداث روايته وشخوصها، يفتش لها الكاتب عن هوية خاصة، لا في التاريخ الذي درسه عزالدين الأمين حتى حصل فيه على درجة الدكتوراه، وإنما يفتش لها عن هوية أخرى في الجغرافيا أيضا. والشاهد على وصول الانتفاضة المبكر إلى نابلس هو عزالدين الأمين الذي قرأ التاريخ جيدا، وابنة أخيه زينب التي تقوم بدور بارز في توزيع بيان القيادة الموحدة، ومع أن خطيبها مصطفى يقبع داخل السجن بتهمة التحريض عى الاحتلال فإنها تحت خالها عزالدين على الزواج.

وعلى هذا النحو يبدأ تيار الحياة اليومية بالتدفق من خلال السرد، فالشارع والساحة والدكان والجبل والياسمينة وكل شيء يصبح مشهدا للوصف.

ومحمود أبو علي الذي يحب فدوى ابنة الحاج فخري لا يجد ما يعيقه عن التقدم لخطبة فتاة من طبقة غير طبقته الاجتماعية، فالانتفاضة جعلت الناس سواسية وأبناء مخيم بلاطة، أو حي بلاطة، هم الذين يتصدون للاحتلال، ورفض الحاج فخري للخطوبة لا يسوغه ادعاء تغيير القيم... وأن الحياة أصبحت «بهدلة» فالجيل القديم الذي يمثله «الحاج» لا يتقبل التغيير بسهولة، ولكن تلاحم الشعب بشقيه فلسطينيي ٤٨ و٦٧ يتجلى من خلال الشاحنات الثلاث التي تنقل المؤونة إلى نابلس قادمة من قرى المثلث يقودها صالح العكاوي، أحد أعضاء «حركة الأرض»، ويواصل الكاتب رصد إيقاع الحياة اليومية: الصفير المتكرر، على ترتيب معين، يعني هجوما جديدا بالحجارة، والنسيج المتواصل الذي تزاوله أم إبراهيم يتجه إلى صناعة مقاليع يستخدمها شبان الانتفاضة فتصيب الأهداف بدقة، وتستشهد زينب في أحد شوارع نابلس، ويمر استشهادها كأي حدث يومي عادي ودمها «شربته أرض الشارع» ومصطفى يتذكر، والتذكر شيء عادي. بينما يسود التوتر وجبة الغداء في منزل الحاج فخري. الاختلاف بين حسان ابنه، وفدوى، والأم من جهة، والحاج فخري الذي يرفض التغيير السريع من جهة أخرى، الشقة بين الفريقين تتسع والخلاف يزداد، ولكن إيقاع الحياة اليومية يستمر ويتواصل هديل الحمام، وفدوى تحاول إحياء ذكرى زينب من خلال الشبابيك، وحبات القمح والفضاء المسكون بالتنهدات، والرغبات القديمة الطفولية بأن تصبح كاتبة كسميرة عزام أو شاعرة كفدوى طوقان. كل ذلك يجري وأم إبراهيم تواصل صنع المقاليع، وناصر الهواش يحضر بسرعة لأخذها وتزويدها بالقماش والخيوط.

ويزداد إيقاع الحياة اليومية في نابلس سرعة، ويقترب القاص من لغة التوثيق فيستعير من الصحافة اليومية أسلوبها في نشر الأخبار عن «فعاليات» الانتفاضة وإجراءات جنود الاحتلال. تذكر هذه الأنباء مقرونة بتحديد الزمن: اليوم والشهر والسنة، ثم المكان الذي تقع فيه الحوادث. وهذا الشريط الذي يشبه قصاصات من جرائد يتم إلصاقها على سبيل «الاقتباس» إذا ساغ التعبير، يردنا إلى الواقع اليومي بكل ما يعنيه هذا الواقع من قسوة ومن فجائعية: طفل يضرب على رأسه لكي ينزل علما تم تعليقه على أحد الأعمدة، جدران إسمنتية يقيمها الاحتلال لإغلاق المدينة وعزلها عن العالم الخارجي، العصا تهوي بقوة على رأس الحاج فخري وهو عائد إلى منزله بعد صلاة الجمعة فتطرحه أرضا، و«أنهم لا يحترمون أبناء العائلات يا عم الحاج»، وعند هذا الحد من الإحساس بالمهانة يتمنى الحاج فخري الذي رفض خطوبة فدوى لمحمود أبوعلي أن يموت(١٤٠).

الحاجة راضية تستجيب للتغيير فتشارك في الانتفاضة، وتصاب برصاصة في الفخذ، وتنقل إلى المستشفى، يقول الحاج فخري: (والله عال، المرأة تخرج للحرب ترتدي ملابس ابنتها، تركض في الشوارع، والشيخ حسام من مسجد إلى آخر كأنه نبي جديد. والبنت تريد أن تتزوج على كيفها، واليهود يضربونني بالعصا وأنا لا آخذ نفسا)(١٤١).

فهذا الحوار الفردي الذي يديره الكاتب على لسان الحاج فخري يشخص حالة التغيير التي شملت كل جوانب الحياة بسبب الانتفاضة التي أثرت في أنماط السلوك النفسي والاجتماعي.

وفي القسم الثاني من الرواية يدير الكاتب عقارب الساعة إلى الأمام قليلا، لكنه يحافظ على سير الرواية وتدفق السرد بحيث لا يشعر القارئ من قريب أو بعيد أنه تخلى عن الأجواء التي سادت القسم الأول، وهو بهذه الحركة أشعرنا برتابة الحوادث واستمراريتها، وتدفق الشهداء والجرحى والتضحيات بلا انقطاع. واستمرارية التواصل بين قطاعات الشعب من خلال صالح العكاوي، ومصطفى، وعزالدين الأمين، وفي يوم الجمعة الدامي الذي شهد تشييع جنازة أشرف داود، وقتل فيه ثلاثة شبان آخرون يصاب ناصر الهواش، ويتم نقله إلى مستشفى المقاصد الخيرية في القدس وهو في حالة ميئوس منها طبيا «موت الدماغ»، مع بقاء القلب حيا ينبض.

تشكل هذه الإشارة سببا لتدفق السرد باتجاه آخر.

فمكانيا ينقلنا الكاتب إلى أجواء القدس وما جاورها من أحياء وقرى، ومن معالم وما فيها من مساجد، وكنائس، وقباب، ونجده يخلد إلى هذه المشاهد الوصفية التي تجعل القارئ يلتقط أنفاسه بعد رحلة الاندماج بمسلسل الانتفاضة اليومي.

وعلى مستوى الشخوص تدلف إلى مسرح القصة شخصيات جديدة مع أن دورها يظل هامشيا: يهيل يسرائيل، ويوسف صلاح، وغسان، الذي لم يكن له أي دور قبل هذا، وزمنيا تحتل الاثنتان والسبعون ساعة المحددة لرحيل يهيل هذا الزمن الخاص بما تبقى من سرد قصصي، ويصبح الانشغال بها هو محور السرد. ووظائفيا يتراجع مشهد الحياة اليومي، الانتفاضة في وجه المحتلين، ليبرز مشهد جديد آخر، وهو إصرار الإسرائيليين على انتزاع قلب ناصر من جسده لزرعه للمريض الإسرائيلي عوضا عن قلبه المعطوب.. وخشية الدكتور عزالدين الأمين من أن يقوم الجنود باختطاف ناصر من مستشفى المقاصد الخيرية، ثم الاجتماع الذي عقد أخيرا لاتخاذ قرار جماعي تشترك فيه فصائل الانتفاضة جميعا لأن قلب ناصر شيء لا يخص الأسرة وحدها، بل هو رمز لقلوب الفلسطينيين جميعا. وعلى مستوى الدلالة يبرز الموقف الساخر والمبكي في الآن نفسه من مهزلة تيدي تسوكر عضو كتلة حقوق المواطن في الكنيست، الذي حاول إقناع العرب بأن التبرع بقلب ناصر للمريض الإسرائيلي يشكل ضربة سياسية تحرج الليكود، وتحرج رابين وغيره، «صحيح أنهم يقتلون القتيل ويمشون في جنازته...» وتأتي ولادة ناصر في نهاية القصة لتبشر باستمرار مشهد الحياة اليومي... والحياة هي الحياة.. موت وولادة. وبذلك يكون رشاد قد وجه النظر إلى أن الصراع العربي الصهيوني ليس صراع حدود، أو ظروف آنية يمكن التوصل إلى حلول لها في الوقت الراهن، بل هو صراع بقاء. فالإسرائيليون حتى في أكثر أحوالهم نزاهة يقيمون العربي بما يمكن أن يدفع له: «يدفعون لكم كويس. مصاري...» بهذا المنظور تخاطب قريبة المريض الإسرائيلي غسان - أخا ناصر - ظنا منها بأن هذا المبلغ الجيد من المال يغري الإنسان العربي بالتخلي عن الماضي، وشطب التاريخ الدموي الذي حفره الإسرائيليون نهرا في وعي هذا الإنسان.

والمؤلف لم يرد في روايته هذه أن يستعرض قدراته التشكيلية الجمالية الفنية، ولم يخدعه بريق التجريب، ولا السعي إلى لغة مبهمة، منشتتة، متشظية، يتيه فيها القراء أربعين عاما، كتيه بني إسرائيل في صحراء سيناء، بل يكتب بتلك البساطة المعهودة التي قرأناها في (أيام الحب والموت) و(البكاء على صدر الحبيب) و(العشاق) و(الرب لم

يسترح في اليوم السابع)، لغة الأشخاص الذين يتحركون في فضاء النص من غير تزويق ولا تمويه. وهو لا يجد لبناء قصته هذه أفضل من أن يترك لإيقاع الحياة اليومية أن يعبر عن ذاته من خلال النص مشهدا مشهدا، وحدثا حدثا، وجريحا جريحا، وشهيدا شهيدا. المتاريس، والأعلام، مفردات فرضتها الانتفاضة، والتغيير الجذري في أنماط السلوك الفردي والاجتماعي، مفردات عبرت بها الانتفاضة عن حالة التثوير الجديدة التي هزت المجتمع الفلسطيني من الداخل، وأجبرته على التغيير. فليقل ـ كائن من كان ـ كيف يمكن لرشاد أو لغيره من كتاب القصة والرواية أن يعبروا عن ذلك بأساليب السرد العجيبة التي أصبحنا نتعثر بها فيما يكتب وينشر من نصوص، تارة بحجة الحداثة، وطورا تحت ذريعة التجريب؟

في (شبابيك زينب) تمتزج طرافة «الحدث» مع واقعية السرد، وتدفقه الطبيعي، والتبسيط اللغوي الذي يكاد يلتحم بالكلام الدارج الذي يدور على ألسنة الأشخاص، ومن هذا المزيج تتكون (حداثة) رشاد في شبابيك زينب، مثلما تجلت بوضوح في رواياته الأخرى[١٤٢].

٢ ـ ٦. استنتاجات

نستخلص مما سبق:

أن لرشاد أبوشاور، شغفا خاصا بالموضوع السياسي الفلسطيني، فهو ينطلق في تصويره لعلاقات الشخوص بالمكان من زاوية سياسية، ومن منظور نضالي. فالأرض، والقرية، والمخيم، والمدينة، كلها رموز يوظفها الكاتب توظيفا يحمل دلالات الارتباط بالناس، ويعبر عن الواقع المحلي، والبيئة الخاصة التي تحيط بشخوصه وبأحداثه.

وتشغل قضية الفساد، والخيانة، والتخاذل، ونقيضها: الشجاعة ونظافة الأيدي، والصمود، والارتباط بالتنظيم، والتعلق بالسلاح، حيزا كبيرا في فضائه الروائي، وهذا شيء مشترك نجده بارزا في رواياته جميعا من غير استثناء.

وفيها يلحظ الباحث إفادته الواضحة من خبرته في القصة القصيرة، مما يجعل الرواية تميل إلى السرد الكثيف، والاكتفاء باللمعات السريعة القصيرة، عوضا عن الخوض في التفاصيل، ومن المظاهر المشتركة بين قصصه القصيرة ورواياته، تكرار الأمكنة، وبعض أسماء الشخوص، ومعالجة القضايا السياسية نفسها، فضلا عن تكرار موضوعات بعينها في القصص القصيرة والروايات.

وقد لجأ الكاتب في رواياته إلى الإفادة من تقنية الراوي، فاستخدم طريقة تعدد الرواة، وتنوع زوايا النظر، مثلما لاحظنا في رواية (البكاء على صدر الحبيب)، واستخدم تقنية الكاتب الضمني، مثلما هو الحال في رواية (العشاق) و(الرب لم يسترح في اليوم السابع) و(البكاء على صدر الحبيب) في حين أنه اعتمد البطولة الجماعية وتسريع الإيقاع وتوثيق الحدث في روايته الأخيرة (شبابيك زينب).

التجربة الروائية
في أدب عبدالسلام العجيلي[١]

«المغمورون»[٢] نموذجا

أ. نضال الصالح*

«جذورنا ضاربة في هذه الأرض مثل جذور الأشجار العتيقة، هل سمعت بشجرة تلمّ جذورها وتضعها على أكتافها وتمشي لكلمات تسمعها؟»

مدخل إلى أدب العجيلي

مع أواخر تمّوز من العام ١٩٩٨، أو من العام ١٩٩٩، أكمل الأديب السوري الدكتور عبدالسلام العجيلي عقده الثامن من العمر[٣] منجزاً، على مدار أربعة عقود تقريباً، نحو خمسة وعشرين مؤلفاً تتوزّع بين الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، وأدب الرحلات، والمقال. وهو كمٌ يؤكد أصالة الموهبة التي أفصحت عن نفسها بقوّة منذ أوّل قصيدة له، ولم يكن قد تجاوز الرابعة عشرة من عمره[٤]، والتي أكّدت حضورها في المشهد الثقافي العربي خلال أكثر من نصف قرن، أي منذ قصّته «البدوية»، كما يحلو له أن يسميها، «نومان» التي نُشرت في مجلّة «الرسالة» المصرية سنة ١٩٣٦.

وخلال هذه العقود التي تمثّل أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حرارة بالأحداث السياسية، والفكرية، والأدبية، وأكثرَها امتلاءً بالخيبات والهزائم والانكسارات، كان العجيلي ابنا بارا لمرحلته التاريخية ـ الجمالية. فقد تفتّح وعيه في وقت مبكّر من حياته على أحداث كبيرة كانت تهزّ النفس العربية، وتعصف بها، وتعمّق جراحاتها. كان من أسبابها: نكبة فلسطين، وعدم وعي الأنظمة السياسية العربية التي تسلّمت زمام السلطات في بلادها بعد الاستقلال مهامَّها الوطنية، والاجتماعية، والاقتصادية. وشَهِدَ

* اتحاد الكتاب العرب ـ حلب ـ سوريا.

ما كان يمور في قلب الحركة الثقافية العربية، آنذاك، من تيارات فكرية متصارعة، واتجاهات فنية متباينة. بعضها، أو بعض ممثليها على نحو أدقّ، متمسك بإنجازات الأسلاف، عازفٌ عن إنجازات الآخر أو مثاقفته، وآخرون لاهثون وراء إنجازات هذا الآخر والتماهي به، واستنبات أطروحاته في تربة لم تكن مهيَّأة لذلك.

ولم يكن العجيلي بمنأى عن ذلك كلّه، بل إنّ سيرته الذاتية تؤكّد أنه كان أكثر أبناء جيله الأدبي التصاقاً به. فقد التحق، وهو نائب في البرلمان عن مدينته الرقة، بصفوف جيش الإنقاذ للدفاع عن فلسطين بعد الإعلان عن قرار التقسيم في ١٥ أيار ١٩٤٨، وتسلّم سنة ١٩٦٢ منصب وزير لثلاث من أهم وزارات الدولة: الثقافة، فالخارجية، فالإعلام. وعلى الرغم من أنه هجر السياسة منذ ذلك الوقت، كممارسة فعلية كما يقول، فإنه لم يهجرها كمراقب ومتتبع ومفكر وكاتب[٥]، مؤكداً ذلك من خلال نتاجه القصصي والروائي الذي جاء صدى غير مباشر لما هو سياسي، وتعبيراً عن الهزائم والخيبات التي لحقت بالوطن العربي وأبنائه في النصف الثاني من هذا القرن بخاصة.

وفي خضم التحوّلات الثقافية والصراعات الفكرية والجمالية، ظلّ يحفظ لنفسه وأدبه صوتهما الخاص، محاولاً «إنجاز استمرارية قصصية عربية لم تكن موجودة، أو على الأقلّ تدشين مثل هذه المحاولة في نوع أدبي هو، في الأساس، من إبداع الغرب الحديث»[٦].

لقد كان نتاج العجيلي، الشعري والقصصي والروائي، عربيّ الوجه واليد واللسان، لصيقاً بالشخصية القومية، ومعبّراً عن أسلوبية متجذرة بتراثها ونابعة منه ومجددة له. إذْ لم يَمِنَّ، طوال حياته الأدبية، بمحاكاة التجارب الحداثية، ولم ينبهر، كما انبهر الآخرون من أبناء جيله والأجيال التالية، بما صدّرته الثقافة في الغرب من بنى فنية، وصياغات جمالية، وأساليب تعبير، إلى الثقافة العربية، بل حفظ لنتاجه انتماءه إلى التربة التي يصدر عنها ويتوجه إليها. لكنّه، في الوقت نفسه، لم يكن منبت الصلة بتلك الإنجازات، بل اصطفى منها ما رآه معززاً لمقاصد الكتابة لديه، ومعززاً للتقاليد الحكائية العربية بآن، كما سنرى لاحقاً.

مجموعة شعرية، ونحو عشر مجموعات قصصية، وخمسة أعمال روائية، وأكثر من عشر مؤلفات تنتمي نصوصها إلى فنّ المقال وأدب الرحلات والمذكّرات، حصيلة العجيلي الأدبية حتى الآن، وهي حصيلة دالّة على العلاقة الحميمية التي تشده إلى الأدب، والتي لم تستطع أن تسلبه محبته لمهنة الطب التي اختار ممارستها في مدينته

النائية عن الأضواء، الرقة، منذ السنوات الأولى لتخرجه من جامعة دمشق سنة ١٩٤٥، كما هي دالّة في الوقت نفسه على تعدد اشتغالاته الإبداعية في أكثر من جنس أدبي لم يتأت لغيره من أبناء جيله أن جمع بينها وأن أبدع فيها كلّها.

وعلى الرغم ممّا لحق أدب العجيلي من أذى بعض الدراسات النقدية التي رأى أصحابها أن العجيلي «ضد التقدّم»[٧]، وأنه يقف «وعالمه القصصي في معسكر الإقطاع»[٨]، وأنه «لم يسهم في تحليل بنية الصراعات الاجتماعية وتصادم مصالح الطبقات. وإن نظرته السياسية رومانسية للغاية ذات منحى أخلاقي ودعوة إلى تماسك الصف الوطني واهتمام فرداني تنبؤي بالحياة»[٩]، فإن ذلك كلّه لم يثنه عن متابعة الكتابة، كتابة الأدب وليس إنتاج البيانات السياسية.

بدأ العجيلي شاعرا، وفي وقت مبكّر من حياته. إذ يشير في حوار معه إلى أنه حين انقطع عن الدراسة، فيما بين العاشرة والرابعة عشرة تقريباً من العمر بسبب مرض ألمّ به، كتب أوّل قصيدة له وأعطاها لأحد أصدقاء طفولته الذي كان يشارك عدداً من شباب الرقة آنذاك بتمثيل مسرحية ليلقيها كافتتاحية لها، فلقيت القصيدة استحسان الجمهور. ومهما يكن صحيحاً ما ذهب إليه العجيلي نفسه فيما بعد، أي في تقديمه لمجموعته الشعرية اليتيمة «الليالي والنجوم» ١٩٥١، من أنه لا يطمع في أن يكون شاعرا كبيرا، ومن أن القصائد التي تضمنتها تلك المجموعة لا تكفي لتبني مجد شاعر حقّ، فإنها كما يصفها الشاعر شوقي بغدادي «استطاعت أن تلبي استجابة فنية متميزة لدى كاتب كبير وقصاص ملهم مثل عبدالسلام العجيلي تؤكد أصالته كإنسان مبدع قادر على الإصغاء بصدق إلى صوته الداخلي النقي، وأن يعكسه لنا بكل أمانة بعيدا عن التقليد الأعمي»[١٠].

انصرف العجيلي عن كتابة الشعر إلى كتابة القصة القصيرة التي كانت «نومان» باكورة إنتاجه في هذا المجال، والتي ما لبث أن تتابعت لتشكّل أول مجموعة له بعنوان «بنت الساحرة» التي أنجزها سنة ١٩٤٥، لكنها لم ترَ النور إلا بعد ثلاث سنوات تقريباً.

والعجيلي، في كلّ ما كتب من أعمال قصصية، قاصّ له صوته الخاصّ المميز له من مجمل الأصوات التي كانت تصوغ تجارب جيله من جهة والأجيال التالية له من جهة ثانية. ولعلّ من أهمّ ما يميزه في هذا المجال هو إنتاجه قصّاً من أهمّ سماته «التفرد في الرؤية بعيدا عن المذهبية السياسية والفنية مع اهتمام خاص بالقضية الفلسطينية، والعناية باللغة الفصحى، وإدخال المفردات والمعلومات العلمية، والحرص على صفة

الغرابة... مع سيطرة الخرافة والقدر... وتأكيد انتصارهما على العلم... إلى جانب البناء التقليدي... للقصة وخلفية التراث الأدبي والحكايات الشعبية القديمة»[١١]، و«جمال اللغة وبساطتها وبالحرص على عنصر المتعة»[١٢]، ثم إنتاجه قصاً سابراً لأغوار النفس، قادراً على النفاذ إلى أعماقها واستكناه دواخلها، مطوّحاً بالحدود الزائفة بين الواقع والخيال، وعلى نحوٍ يدفع قارئه إلى البحث عن مسوّغات وجوده «خارج أطر المرئيات المسطحة أو ما وراء أنسجتها المباشرة»[١٣]. وبكفاءة حكائية نادرة دفعت كثيرين ممّن تناولوا أعماله القصصية على الرغم من تضادهم مع رؤاه إلى الواقع والفن إلى القول إنّ العجيلي «صوت خاص في القصة السورية القصيرة»[١٤]، و«راوية من الطراز الأول»، أو «راوية مدهش»، و«فنّان أصيل... يسعى دائماً نحو الأفضل، ويتلمّس في سعيه الجدّة والابتكار»[١٥].

لقد تفتّح وعي جيلنا الأدبيّ على ما أنجزه العجيلي من إبداع في القصّة القصيرة والرواية بخاصّة، من إبداع له خصائصه الجمالية المميَّزة، والمعبِّرة عن أدواتها الخاصّة، وإلى الحدّ الذي صار من الممكن معه تعرّف نتاجه دون أن يكون ممهوراً بتوقيعه.

وليس غلواً القول إنّ أدب العجيلي علامة فارقة في تاريخنا الأدبي العربي المعاصر في سورية، بل هو علامة فارقة في الأدب العربي بعامة.

عالم العجيلي الروائي/سمات عامة

قدّم العجيلي حتى الآن خمسة أعمال روائية: «باسمة بين الدموع» ١٩٥٨، ورواية بالاشتراك مع أنور قصيباتي قلّما تشير إليها الدراسات التي تصدّت للحديث عن تجربته الأدبية، هي «ألوان الحب الثلاثة» ١٩٧٣، ثم رواية «قلوب على الأسلاك» ١٩٧٤، فـ «أزاهير تشرين المدماة» ١٩٧٧، وأخيراً «المغمورون» ١٩٧٩.

وقد عنيت هذه الأعمال الروائية برصد أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حرارة على المستويين القومي والقطري. فروايته الأولى «باسمة بين الدموع» تعاين فساد الحياة السياسية في سورية في النصف الثاني من الخمسينات، وتتصدى «قلوب على الأسلاك» للحديث عن تجربة الوحدة بين سورية ومصر ١٩٥٨-١٩٦١، وتعاود «ألوان الحب الثلاثة» الحديث عن هذه التجربة ولكن من موقع آخر، وتمجّد «أزاهير تشرين المدماة» ما أبداه المقاتل السوري من استبسال في حرب تشرين ١٩٧٣، وتتبنّى

«المغمورون» قضية الفلاحين الذين تمّ تهجيرهم إلى مناطق بعيدة عن قراهم وأراضيهم إبان بناء سد الفرات في سورية. وبهذا المعنى، فإن أعمال العجيلي الروائية أشدّ ما تكون التصاقاً بالواقع، وحفاوة به. لكن مقاربة الروائي لهذا الواقع تقول ما هو سياسي عن طريق ما هو اجتماعي وعلى نحوٍ يمكن القول معه إن هذا الاجتماعي في روايات العجيلي هو ذلك السياسي وقد أسفر عن وجهه من خلال العلاقات الاجتماعية التي تقوم بين أبطاله الروائيين الذين يتجلّون في رواياته نماذج أدبية لما ينتجه الواقع الاجتماعي نفسه من علاقات بين أفراده.

وقد استطاع أكثر هذه الأعمال تحقيق مستوى فني دالّ على وعي العجيلي بخصائص الجنس الروائي، ومعبّر عن تملّكه لأدواته. فعلى الرغم مما تحتشد به رواية «باسمة بين الدموع» من مناقشات فكرية وسياسية وعلمية ومقاطع وصفية، فإن العجيلي كان «يمتلك ميزاناً معيناً لجميع عناصر الرواية، وينسج خيوطها بهدوء الخبير العارف بما سوف تؤدي إليه كل حركة»[١٦]. ومع أن رواية «قلوب على الأسلاك» كانت تلحّ على هجاء التجربة السياسية التي حاولت التصدي لصياغتها فنياً، أي تجربة الوحدة، وتغصّ بما هو فائض على جسد النص الروائي بسبب ما يتردد فيها من حكايات وأشعار وأحاديث عن الفن، إلا أن المهارة الفنية لدى العجيلي جنّبت الرواية التعبير الوعظي المباشر، ومكّنت العجيلي نفسه من تقديم «جملة من الشخصيات الروائية الناضجة التي جسّدت بعلاقاتها وصراعاتها ومواقفها جانباً مهماً من جوانب المرحلة التاريخية»[١٧] التي عنيت بها الرواية. وإذا كانت رواية «ألوان الحب الثلاثة» قد عانت شيئاً من الضعف والتفكك في بنائها الفنّي، فإن مسوّغ ذلك صدورها عن كاتبين روائيين معاً يتجليان داخل النص على نحوٍ ظاهر ومفارق تماماً. ومهما يكن من أمر دافع العجيلي إلى كتابة رواية «أزاهير تشرين المدماة»، أي استجابته لرغبة وزارة الثقافة في إنتاج شريط سينمائي يجسد بطولات حرب تشرين، الأمر الذي جعل الرواية أسيرة هاجس توثيقي أكثر منه إبداعياً، كما جعل شخصياتها «مسبقة الصنع، تامة الإنجاز»[١٨]. نمطية، فقد تمكّن العجيلي بسبب تملكه أدوات الكتابة الروائية على نحوٍ حاذق من أسر قارئه منذ مفتتح الرواية إلى آخرها محققاً بذلك نغمتي المتعة والفائدة بأن اللتين تمثلان أحد أهم وظائف الأدب كما يرى «رينيه ويليك» و«أوستن وارين»[١٩].

ومهما يكن صحيحاً أنّ عالم العجيلي الروائي هو بعض الواقع، أو بعض قطاعاته الاجتماعية، وفي بعض تجلياته الاقتصادية والسياسية، فإنّ هذا الـ «بعض» يكنّي عن الـ

«كل» الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، بل يلتقط منه ما يمثّل أكثر جوانبه بروزاً وتعبيراً عن المرحلة التاريخية التي يتصدى للحديث عنها أو معاينتها أو استكناه تحولاتها وآثارها.

ومن الملفت للنظر أن مجمل العلاقات العاطفية في روايات العجيلي تنتهي إلى الإخفاق، كما في علاقة باسمة وسليمان في روايته الأولى «باسمة بين الدموع»، وأن مجمل هذه العلاقات أيضاً يقوم بين شخصيتين متمايزتين طبقياً واجتماعياً، وأن الطرف الآخر الذي يمثله الرجل غالباً ما يعمل في حقل السياسة. فباسمة، في رواية «باسمة بين الدموع»، سليلة طبقة ارستقراطية من دمشق، بينما سليمان من أصول فلاحية من قرى حلب وحزبي بارز. والشخصيات النسوية، في روايته الثانية «قلوب على الأسلاك»، صفية ونهاد وماجدة، اللواتي يقمن علاقات مع طارق عمران القادم إلى دمشق من أقصى الشمال في الريف ينتمين إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها باسمة، والأمر نفسه سيتجلّى في رواية «المغمورون»، حيث ندى الدمشقية، البرجوازية، وعثمان الفلاح المنتمي إلى الحزب الذي يقود الدولة.

«المغمورون»

تطمح هذه الدراسة إلى قراءة جديدة لرواية العجيلي «المغمورون» على مستويين: مضموني وفنّي. وإلى مساجلة ما سبقها من دراسات عنيت بالرواية نفسها، وحاولت قراءتها بمناهج نقدية خارجية، لا تنطلق من النص الروائي نفسه، بل مما هو سابق عليه.

ومن المفيد، بداية، الإشارة إلى أن ثمّة أكثر من عمل روائي سوري تصدّى لما حاولته «المغمورون» عبر مادتها الحكائية الخام، أي لما لحق بمنطقة الفرات السورية من تغييرات اجتماعية - اقتصادية قبل بناء السدّ وخلاله وبعده: «التحوّل الكبير» ١٩٧٨ لمحمد إبراهيم العلي، و«النهر» ١٩٧٩ لجان الكسان، ثم «أن له أن ينصاع» ١٩٨٠ لفارس زرزور فيما بعد. و«المغمورون»، وحدها، من مجمل هذه الروايات نجت من الوقوع في شرك المباشرة وتمجيد ما أنجزه مشروع النهر من تحوّلات على المستوى الاجتماعي - الاقتصادي، بل إنها العمل الروائي الوحيد الذي تصدّى للحديث عمّا ألحقته قرارات السلطة من أذى بحق الفلاحين الذين طالهم مشروع الغمر في السنوات التالية لبناء السد. الأمر الذي يؤكّد ما تواتر في نتاج العجيلي الروائي من تتبع الكاتب لمثالب التجارب التي تشكّل مفاصل واضحة في

التاريخ العربي المعاصر على المستويين القطري والقومي، والتي تنتج قرارات بمعزل عن إرادة الجماعة.

أطروحات الخطاب في الرواية

تنهض المادة الحكائية الخام في «المغمورون» على حاملين سرديين: يتجلّى الأول من خلال علاقة عثمان بندى اللذين يشكلان الشخصيتين المركزيتين في الرواية، ويتجلى الثاني من خلال علاقة أبناء منطقة الغمر بهاتين الشخصيتين من جهة، وبمشروع توطين الفلاحين الذين ستغمر مياه سدّ الفرات أراضيهم وبيوتهم من جهة ثانية. وعبر هذين الحاملين اللذين تتداخل مكوّنات كل منهما بمكونات الآخر (بشراً وعلاقات، وأزمنةً، وأمكنةً)، يتشكّل عالمٌ روائي يستمدّ مرجعيته الواقعية من تحوّلات المجتمع السوري في المرحلة التي رافقت مشروع بناء السدّ في النصف الأول من السبعينات. والحاملان كلاهما يصوغان تلك التحوّلات بوصفها تجسيداً لقيم اجتماعية /معرفية/ سلطوية جديدة في هذا المجتمع، وتعبيراً ذا نزوع مثالي عن إمكانية لقاء الطبقات الاجتماعية المتباينة على أكثر من مستوى.

ينهض الحامل الأول على ما تواتر في مجمل أعمال العجيلي الروائية على مستوى المادة الحكائية الخام، أي بناء هذه المادة على علاقة عاطفية، أو عقدة غرامية، تنتج فيما بعد أحداثاً تتأتى عنها وترصد الواقع داخلها ومن خلالها. ففي «المغمورون» أيضاً ثمة علاقة حب تشكّل منطلق مادتها الحكائية الخام إلى ما يمور في قلب الواقع من أحداث اجتماعية وسياسية في مرحلة تاريخية محددة، هي مرحلة ما بعد بناء سد الفرات بعامين. فالفتاة الدمشقية «ندى» التي حصّلت قسطاً وافراً من التعليم من جامعة بيروت والتي تعمل بوظيفة مهندسة في مشروع الغمر، تحب الفلاح «عثمان» الذي «لم يتعدّ في تعليمه مرحلة الدراسة الابتدائية، وفي وظيفته أمانة تعاونية لجماعة من فلاحي مزرعة تجريبية» (ص١٩). ويسوّغ الراوي هذه العلاقة التي تبدو غير معللة اجتماعياً ومعرفياً بمجموعة من الصفات المميزة لندى منذ طفولتها التي شهدت بدايات ميلها إلى التفرّد، ومحاولات خروجها عن المألوف. وكان من بواكير ذلك «تجاوزها رغبة أهلها في أن تتابع تعليمها العالي في إحدى كليات جامعة دمشق لتتخرج منها مدرّسة، أو محامية، أو طبيبة، وإصرارُها على أن تدرس في فرع للسكرتارية وإدارة الأعمال في إحدى جامعات بيروت» (ص١٧)، ثمّ رفضُها، بعد تخرجها بدرجة الامتياز،

«العروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت، وفي العواصم الأوروبية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية» (ص١٨)، وإيثارُها العمل في بقعة نائية من بلادها، حيث «المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهر الكبير وفي بواديه المغبرة الممتدة الأرجاء إلى أبعد الآفاق» (ص١٨)، أي مشروع سدّ الفرات.

ولأن ثمّة إحساساً مضمراً كان ينتاب كليهما، ندى وعثمان، بأنّ علاقة الحب التي وحدتهما، والتي بادرت ندى إلى الإفصاح عنها، ليس لها ما يعللها على المستويين الاجتماعي والمعرفي، فقد حرصا معاً على أن تظلّ طيّ قلبيهما، وبخاصة من جانب ندى التي عبرت عن إحساسها ذاك على نحوٍ غير مباشر بقولها لعثمان، وهي تشرع في الكشف عن حبّها له: «عندي سؤال لك، لا أستطيع أن أوجهه إليك في الظلام» (ص٨٢)، والتي ما لبث أن ثمّنت طلبه حين قال لها: «اسمعي يا ندى. ما قلته أنتِ لي في هذا المساء، وما قلته أنا لك، لم يدرِ به إلا الليل وهذا السهل وحدائد اللاندروفر» (ص٩٥) بقولها: «لن يعرف أحد بما دار بيننا» (ص٩٦). وقد ظلت تلك العلاقة خفية عن الآخرين، وإنْ كانوا يبدون شيئاً من التغامز والهمس حول لقاءاتهما وحواراتهما، حتى وقت متأخر من بدايتها، إلى ما بعد استسلام ندى لقبلات «أنيس»، شقيق صديقتها اللبنانية «حورية»، «برضا وتلذذ» (ص٢٠٨) في حلب التي سافرا إليها زائرين بعد سفر عثمان إلى المنطقة الشرقية، حيث سارعت إلى إخبار والدي عثمان بعلاقتهما وعزمهما على الزواج. غير أن هذه العلاقة سرعان ما تصاب بالذبول، وتنتهي كما لو أنها لم تبدأ، حين أصرّ عثمان، بعد تردد، على اللحاق بجموع المغمورين إلى المحافظات الشرقية بعيداً عن أراضيهم ورغماً عنهم، رافضاً الإذعان لرغبة ندى بالسكن في قرية «الهدلانية» القريبة من المشروع، حيث كانا قد خططا لذلك أكثر من مرة!!

ويقدّم الحامل الثاني علاقة أبناء منطقة الغمر بكل من عثمان وندى، عثمان بخاصة، ثم بمشروع توطينهم بعيداً عن قراهم قبل أن تغمر مياه السدّ أراضيهم وبيوتهم. كانت الحكومة قد بنت لهؤلاء قرى نموذجية ليست بعيدة عن المشروع، تقع على كتف فراش النهر في ضفة البحيرة، ليسكنوها ويمارسوا عملهم الزراعي من خلال تعاونيات فلاحية فيها، وكان عثمان، بوصفه أمينَ تعاونية لجماعةٍ من فلاحي مزرعة تجريبية، يحاول إقناعهم بالانتقال إلى منازل تلك القرى النموذجية للسكن فيها، بعد أن أبدى هؤلاء تشبثاً بأكواخهم الطينية، وإصرارا على البقاء في أراضيهم ولو طالتهم مياه الغمر. كانوا يتساءلون: «كيف يتركون المساكن التي ولدوا فيها، والأرض التي فلحوها السنين الطوال

بأيديهم ورووها بعرق جبينهم، إلى أرض جديدة لا تربطهم بها رابطة، ولو كانت مساكنهم الأولى على مرمى حجر؟!» (ص١١١-١١٢). وعلى نحوٍ مباغت لعثمان ولمرافقيه الذين اجتمعوا بكبار المسؤولين في العاصمة يتمّ اتخاذ قرارات جديدة تقضي بألا يسكن هؤلاء الفلاحون في تلك القرى النموذجية، وبأن يتم ترحيلهم إلى أماكن بعيدة، «إلى المحافظات الشرقية، وإلى المحافظة الثالثة منها على الحصر، وإلى أقصى بقاع تلك المحافظة على حدود البلد» (ص١٥٠)، دون أن يقدّم أولئك المسؤولون تعليلاً لهذه القرارات. ولأنّ ثمّة لعنة، سبّة قديمة، كانت تلاحق عثمان بسبب كونه جالياً بعد أن قتل والده ابن عم له فقد كان عليه أن يواجه معارضات كثيرة من الفلاحين الذين كان يطوّف بقراهم لإقناعهم بالقرارات الجديدة، وكان هؤلاء يزدادون إصراراً على التمسك بأراضيهم. وعلى الرغم من التظاهرة التي قاموا بها أمام مبنى المديرية العامة للمشروع للتعبير عن متابعة رفضهم لتلك القرارات، فقد أذعنوا لها أخيراً. لجأوا إلى الدولة لتحميهم من ظلم الطبيعة والمجتمع فرمتهم بظلم أشد.

وعبر هذين العاملين السرديين الرئيسيين تتناسل مجموعة من الحكايات الصغيرة التي تتضافر فيما بينها وتتداخل لتصب في المجرى العام للحكاية الأصل في الرواية، من أهمّها: حكاية جابر المبروك، والد عثمان، مع ابن عمّه خلف الذي قضى نحبه على يدي جابر لسببين كان أحدهما ذريعة للآخر: أعني تنازع جابر وابنِ عمّه على حب فتاة واحدة، هدلة، ثم تنازعهما على الدور في سقاية أغنامهما على البئر. وحكاية عثمان والفتاة التي أحبها، وتقدّم لخطبتها لكن أهلها جابهوه بالرفض لأنه جالٍ: «لم ترفضني فتاتي التي رقتُ لها كما راقت لي، ولكن أهلها رفضوني. رفضني أولاد عمها الذين كان من حقهم أن تكون لواحد منهم، ورفضني أقاربها الأدنون والأبعدون لأني لست من العشيرة، عشيرتهم. أنا وأبي رجلان مفردان في هذه النواحي. نحن جماعة لا أصل لنا في هذه الديار. نحن جماعة جالون» (ص٤٥). ثم حكاية أنيس وندى وعلاقتهما المسروقة على غفلة من الزمن ومن عثمان الذي كان يتفقد الأماكن التي سيرحل إليها المغمورون في المحافظات الشرقية.

الدوال في الرواية أو المضمون السردي

على الرغم من أن «المغمورون» تنتصر لعاطفة الحب، وتثمّن تجاوزها مواضعات الواقع الطبقية والمعرفية، لكنها تنفي إمكان لقاء الطبقات ومصالحتها عبر هذه

العاطفة وحدها فحسب. فهي تلحّ، في أكثر من موقع، على أن ثمّة فروقاً نفسية أكثر منها اجتماعية تعوق هذا اللقاء، أو تحول دون اكتماله. وعلى نحوٍ غير مباشر تشي بأن زوال تلك الفروق مرهون بوعي حقيقي من جانب الطبقات الأكثر امتيازاً في المجتمع، وغير ذي صلة بتلبية انفعالات فردية خاصة.

الوعي المرتبط بالممارسة الحقة شرط الرواية لإنتاج مجتمع معافى طبقياً، ومن دون هذه الممارسة يظلّ الوعي أسير أوهامه، وذا تعبير عن نزوع مثالي ليس له ما يعززه على الصعيد العملي.

و«المغمورون»، قبل ذلك، تمجّد ارتباط الفلاّح بأرضه، وترثي العلاقات الاجتماعية التقليدية الشائهة التي تضبط منظومة القيم في مجتمعه القبلي، وتهجو جور السلطات عليه واتخاذها قرارات غاشمة لا تلقي بالاً له. ولعلّ من أهمّ ما تتسم به، على مستوى الرؤية، هو مساواتها بين ظلم الطبيعة وظلم المجتمع من جهة، وظلم الدولة من جهة ثانية.

كان الفلاّحون، قبل المشروع، يعانون وطأة الطبيعة وقسوتها، حين ينحبس عنهم ماء السماء تصبح حفنة الماء مساوية لحفنة الدم، وحين تفيض مياه النهر لا تبقي ولا تذر. وبدلاً من أن يوفّر المشروع لهم ما يقيهم تلك القسوة ويدفع عنهم غوائل الطبيعة، تسليهم الحكومة انتماءهم، وتدفع بهم بعيداً عن أرضهم.

لقد أدت سطوة الطبيعة وقانونها المدمّر واحتباس الماء إلى أن يقتل جابر ابن عمّه خلف حينما نازعه دوره في سقاية الغنم على البئر. وقد أضحى جابر المبروك عن ذلك الظلم الفادح الذي كانت الطبيعة تمارسه بحق أولئك الفلاحين معللاً قتله لابن عمّه بقوله إنّ مَن قتله ليس هو، وإنما: «الشمس، والبئر، والعطش، والبادية» (ص٢٩).

والرواية نفسها لا تكتفي بمعاينة ذلك الجور الذي تمارسه الطبيعة بحق الفلاحين، بل تعاين كذلك القيم والأعراف الاجتماعية/القبلية الغاشمة فيما بين الفلاحين أنفسهم أيضاً. إذ يرفض أهل الفتاة التي راقت لعثمان وراق لها، كما قال لندى، زواجهما، لأنه لم يكن من عشيرتهم، ولأنه جال. وبهذا المعنى، فإن ثمّة أكثر من سلطة قامعة تتصدى الرواية لتعريتها: سلطة الطبيعة، وسلطة القيم الاجتماعية/القبلية اللتين تسلبان الفلاح حقّه في حياة كريمة، وسلطة الدولة التي استجار بها الفلاحون «لتنصفهم من الطبيعة، ومن المجتمع، فرفعت عنهم ظلمهما وأوقعتهم تحت ظلمها هي» (ص٢٤٤). والرواية تردد، عبر أكثر من موقع في حركة السرد، انتصارها لهؤلاء الفلاحين، وترصد في

الوقت نفسه وتهجو أيضاً آلية التفكير التي تحكم علاقة الدولة بهم. ويفصح عثمان عن ذلك بقوله لندى حين عاد من لقاء كبار المسؤولين في العاصمة، المعنيين بمشروع الغمر: «ما تقولينه صحيح. إلا أن الكبار لا يشعرون به. لهم قراراتهم التي لا يأخذوننا نحن في حساباتهم لها» (ص١٢٢)، وبقوله لعدد من الفلاحين الذين كانوا يتحدثون عن قرار تهجيرهم الظالم: «مَن نكون نحن في هذه الماكينة الكبيرة التي يسمونها الدولة...؟ نحن حدائد صغيرة، براغي، أو أسلاك، أو مسامير دقيقة وغليظة... قطع من المعدن لا بد للماكينة منها، وفي الوقت نفسه لا قيمة لها ولا نفع إلا في مكانها من الآلة» (ص١٩٣).

كان عثمان يعلل نفسه، مبدياً حماسة فائقة في عمله، بأن يثأر مشروع النهر له، ولأبيه من عدويهما: المجتمع والطبيعة. بمعنى أنه كان يدرك أن المشروع ليس فعلاً جيولوجيا يلجم جبروت النهر، بل فعلاً قيمياً قادراً على تعديل العلاقات الاجتماعية بين الفلاحين، والانتقام لهم من الطبيعة التي ظلمتهم طوال حياتهم. كان ذلك هاجسه، ليس بسبب كونه جالياً، مخلوعاً وأسرته من القبيلة، بل بوصفه تجسيداً للقهر الذي تشيعه العلاقات القائمة في مجتمع الجزيرة السورية. ولم يكن عثمان وحده هو الذي يؤمل نفسه بأن يطول التغيير كل شيء، بل إن ندى نفسها كانت تؤمل ذلك، وكأنها كانت تريد أن تثبت لنفسها أن ما تؤمن به، وما ضحت به من مغريات لفتاة ناجحة ومميزة مثلها، قابل للتحقق وليس محض أوهام مثالية أو يوتوبيا لا وجود لها على أرض الواقع.

تقف «المغمورون» إلى جانب الجماعة وتتبنى قضية نزوحها أو إرغامها على النزوح من أرضها إلى أماكن بعيدة عنها على الرغم من أن الخطاب الروائي فيها يبدو مهموماً بالحديث عن المفارقة الطبقية/المعرفية بين شخصيتيها الرئيستين: عثمان الفلاح، وندى المدينية. والرواية تفعل ذلك منذ صفحتها الأولى، أي منذ الإهداء الذي يتوجه به العجيلي «إلى الذين على رؤوسهم المغمورة بمياه السدّ بنيت أمجاد وازدهرت حظوظ»، إذ يفصح هذا الإهداء عن هجاءٍ للقوى الانتهازية التي استثمرت ذلك المشروع لامتيازاتها الخاصة، غير عابئة بحقوق الجماعة.

وبهذا المعنى، فإن «المغمورون» تدحض ما ذهب إليه عدد من المشتغلين بنقد القصة القصيرة والرواية في سورية من أن العجيلي «ضد التقدم»[٢٠]، وأنه «ليس لديه التزام حقيقي لأنه ينظر إلى الأمور كافة من علٍ»[٢١]. فالرواية تعلي من شأن حركة التاريخ، وتحتفي بها، وتعبّر عنها كما تقضي بذلك «دينامية» التاريخ نفسه، وهي لا تفعل

ذلك على نحو يستدعي لنفسه ما هو خارج عليه، أي مما هو خارج على سياق هذه الحركة، بل على نحو ينهض من داخل النص ذاته، بل من داخل البنية المعرفية/الطبقية لشخصياته.

ومهما يكن صحيحاً أنّ التاريخ في أدب العجيلي «تاريخ أفراد، وليس تاريخ جماهير أو طبقات»[٣٢]، فإن هذه الرواية تنجز تاريخ جماعة، بل تاريخ «جماهير أو طبقات» بتعبير أولئك، حيث تهجس مادتها الحكائية الخام بقطاع اجتماعي ريفي تعرّض أبناؤه جميعاً لاقتلاعهم من أرضهم، ولنفيهم بعيداً عنها، معبّرة من خلال شخصيتيها الرئيسيتين، ندى وعثمان، عن ذوبان الفروق الطبقية وتلاشيها وعجزها أمام ما تجمعه العلاقات الإنسانية ويوحده الحب، وبياسه الإيمان بالعمل من أجل الجماعة. لقد كانت ندى سليلة طبقة اجتماعية /مدينية/ معرفية مفارقة تماماً لطبقة عثمان الفلاحية/الريفية/ التي لم تحصّل من المعرفة سوى القليل، لكن هذه الفروق بينهما لم تكن لتقوى على وضعهما في مواجهة طبقية بالمعنى الذي تحتفي به تلك «الأيديولوجيا» وتقول بـ «حتمية» التنافر بين الطرفين. كان إيمانهما بالجماعة كافياً للقاء الطبقتين، ثمّ لتشيين الروحي في مواجهة المادي. ومهما يكن صحيحاً أيضاً أن «إبراز المستوى الشخصي مقصود لذاته (في الرواية)، لأن عملية التحول تتم... بشكل فردي لا جماعي»[٣٣]، فإنّ الأكثر صحة هو أن هذا الفردي هو ذلك الجماعي وقد تمّت «نمذجته» أدبياً.

الشخصيات

تقدّم «المغمورون» شخصيتين مركزيتين فاعلتين في الحدث الروائي بنسب متفاوتة وبرؤى متغايرة. وثمّة نوعان من الشخصيات الثانوية: نوع يتسم بكونه جزءاً من الحكاية كما في شخصية جابر المبروك والد عثمان، وشخصية أنيس شقيق حورية، وآخر بكونه استكمالاً لها كما يمثله ما تبقى من شخصيات في الرواية التي ما إنْ تطل برأسها في عملية الحكي الروائي حتى تختفي فجأة، كخلف ابن عم جابر المبروك، وفريال وجورجيت ونبيلة العاملات في مشروع قرى الغمر ورفيقات ندى في جناح العازبات، والمهندس سليم خطيب جورجيت، الذي يعمل في المشروع أيضاً، ووالدي ندى، وآخرين.

ويترجّح هذان النوعان بين شخصيات فاعلة نسبياً كما في شخصية أنيس الذي

استطاع أن يصدّع حب ندى لعثمان وأن يجعلها تستسلم لقبلاته «برضا وتلذذ»، وأخرى ساكنة لا تمارس أي فعالية في الحدث الروائي وتظل محافظة على خصائصها الانفعالية منذ ظهورها في الحدث حتى غيابها عنه، كما في شخصية جابر المبروك وهدلة وحورية وآخرين.

تستأثر شخصيتا ندى وعثمان بمساحة وفيرة من حركة السرد، ليس بوصفهما الشخصيتين المركزيتين في الرواية فحسب، بل بوصفهما تجسيداً لفعالية الحكي الروائي وأطروحاته. وغالباً ما يتمّ تقديم هاتين الشخصيتين من خلال أقوال الراوي عنهما وليس من خلال أفعالهما[٢٤]. وكثيراً ما يعنى هذا الراوي بتقديم صفاتهما المادية كما يفعل مع مجمل شخصيات الرواية الأخرى.

يمثّل عثمان شخصية الفلاح المثقّف الذي يربط بين النظرية والممارسة على الرغم من أنه لم يحصل من المعرفة ما يجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية. كان دائب القراءة في كتب «تبحث في التعاونيات الزراعية والتحويل الاشتراكي والتنمية الاقتصادية» (ص٤١-٤٢) بينما كان أقرانه «يتباهون بتأبط المجلات المصورة والجرائد، وأحياناً الكراسات الحزبية، يتصفحونها ويتظاهرون بقراءتها في المجتمعات» (ص٤٢)، وقد كان في وسعه استغلال ثقة رؤسائه به لمصلحته الشخصية ولكسب المال أو الحصول على الترقيات، كما فعل بعض رفاقه الذين تولوا في العاصمة وظائف تدرّ عليهم الربح وتوفر لهم الراحة. كان يقول: «أنا رفيق للفلاحين... الفلاحين الخشني الأيدي» (ص٣٤)، وكان مؤمناً بأن المشروع الذي يعمل فيه سينتقم له ولأبيه من عدويهما وعدويّ الفلاحين الآخرين: المجتمع والطبيعة، وبأن ثمة تعديلات كثيرة ستطرأ على حياة هؤلاء الفلاحين. وعلى الرغم من أن أحلامه تلك سرعان ما ذوّبتها قرارات الكبار في العاصمة، وعلى الرغم أيضاً من حبه الكبير لندى واستسلامه له مرة، فقد آثر التضحية به والالتحاق بجموع الفلاحين الذين سيتم ترحيلهم إلى حدود البلاد، معبّراً عن ذلك بقوله لحورية صديقة ندى: «أنا من هؤلاء الناس... حين ينتقلون أنتقل معهم. إنهم أهلي» (ص٢٤٨)[٢٥].

وهو لم يكفّ، على امتداد علاقته بندى، عن التعبير بأن ثمّة جدراناً عالية تحول بينهما[٢٦]، لكن حبّه لها لم يقوَ على النيل من إيمانه بجدوى ما يعمل وما يتوق إلى تحقيقه لصالحه ولصالح الجماعة التي يتبنى قضاياها ويدافع عنها، وإن كان ينفذ إرادات السلطة وقراراتها. والحقّ أن العجيلي قد أتقن رسم ملامح هذه الشخصية على

المستوى النفسي، كما تمكّن من «نمذجتها» أدبياً وصياغتها فنّياً، وإنّ طغى التوصيف الخارجي لها، كما فعل بمعظم الشخصيات الأخرى، على العناية بخصائصها الانفعالية.

وتجسّد شخصية ندى نموذجاً جهيراً للوعي الناقص، والمدجج بأوهام ممثليه عن لا طبقية المجتمع، والذي يحمل في داخله تناقضات كثيرة ما تلبث أن تسفر عن أقنعتها حين ترتطم بالحقيقة، أو حين تجد نفسها في مواجهة الاختيار بين ما تقول وما تفعل. لقد كانت علاقتها بعثمان تعبيرا عمليا عن رغبتها في التحدي، في المغايرة فحسب، ولم تكن صادرة عن وعي بجدوى ما تفعل، بل عن ضيق بقيم الطبقة التي تنتمي إليها، ضيق غير مزوّد بمرجعيات فكرية واقعية.

إنّ كل ما كانت تقدم عليه إنما كان يصدر عن محاولةٍ لتثبيت عنادها الذي اتسمت به شخصيتها في مرحلة الطفولة، والذي اكتسب صفةَ الميل إلى التفرد في مرحلة الشباب، والرغبة في الخروج عن المألوف في مرحلة الدراسة الجامعية والعمل فيما بعد. ويؤكّد ذلك إفصاحها بنفسها لعثمان عن رغبتها في الزواج منه حين خُيّل لها أن حديثه عن الحدود بين آنسة مثلها وفلاح يلبس دشداشة ويضع على رأسه كوفية يضمر اتهاما لها «بأنها غير مخلصة في جهدها الذي تبذله وغير صادقة في حبها لأولئك الناس» (ص٦٥) أي للفلاحين. ولذلك سرعان ما دهمها حلم بأن جابر المبروك، والدَ عثمان، جاءها خاطبا لابنه، فأحست حين استيقظت «أن عثمان كان مصيباً عندما قال إن ندى لا يمكنها أن تتخطى حدود طبقتها فتتزوج من فلاح! أزعجها إصابة عثمان في هذا، مثلما أزعجها معرفة هذا من نفسها» (ص٧٣). فسارعت لكي تثبت لنفسها مقدرتها على الإتيان بما لا يقوى عليه الآخرون، وبما يتضاد وأعراف المجتمع وتقاليده وقيمه في هذا المجال، إلى القول في اليوم التالي: «لماذا لا أتزوج منك أنت بالذات، أنت يا عثمان» (ص٨٦)، عارضة عليه خطبتها إليه بنفسها.

لقد تخلّت ندى عن كثير من المغريات التي كان من الممكن لها أن تنالها، فبعد حصولها على درجة الامتياز من الجامعة «رفضت العروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت، وفي العواصم الأوروبية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية، وهرولت إلى بقعة من بلادها نائية في الشمال، لتعمل في هذا المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهر الكبير وفي بواديه المغبرة الممتدة الأرجاء إلى أبعد الآفاق» (ص١٨). كانت تؤثر «العمل المنتج والمفيد للجماعة، ولو كان غريباً أو شاقاً، على حياة الرفاه والترف الفردي» (ص١٨) ولم تتردد في صحبة فلاح ابن فلاحين لم

يجاوز تعليمه الابتدائي، ولم يكن أكثر من أمين تعاونية في مزرعة تجريبية.

لكن ذلك كلّه، ومعه ارتباطها بعثمان، لم يكن سوى تعبير عن برمها وضيقها بقيم طبقتها، ويبدو أن إفصاحها عن حبها لعثمان لم يكن قائماً على وعي حقيقي بما تفعل، بل تجسيداً لميلها إلى التفرّد، وإلى التمرّد على مواضعات الطبقة التي تنحدر منها. ولذلك لم تبدي أي نوع من التشبث بتلك العلاقة التي انتهت دون مسوغات موضوعية كما لو أنها كانت تنتظر ذريعة، مهما كانت صغيرة، لتقصم علاقتها بعثمان، ولتعود إلى طبقتها التي تنتمي إليها، ولتلقي حكمتها التي دونتها ذات يوم: «كلّ امرأة مستعدة لأن تعطي نفسها... متى وجدت الرجل المناسب، في الظرف المناسب، في المكان المناسب» (ص٢٣٧) وراء ظهرها.

والرواية تلحّ على تلك الفوارق التي تفصل بين الشخصيتين عبر أكثر من موقع من حركة السرد، من خلال ندى أحياناً، وعثمان أحياناً ثانية، ومن خلال الراوي أحياناً ثالثة. فقد كان عثمان منذ البداية لا يقوى على الجهر بميله إلى ندى، وكان ثمة إحساس ينتابه بأنها من «طينة غير طينته، من طبقة أخرى» (ص٣٢)، وعلى الرغم من مضي وقت على حب ندى له وحبّه لها، فإنه «لم يستطع التخلص من شعوره بأن هذه الفتاة تنتمي إلى عالم شديد البعد عن عالمه» (ص٢٥٢)، وكثيراً ما كان يقول لها حين كانت تعبّر عن تعلقها به: «هل هذا صحيح؟ أحب أن أصدق كلماتك يا ندى» (ص٢٧٣). وتعبّر ندى عن ذلك بما انتابها لحظة قول أنيس لها مبدياً خوفه من أن تنتهي الأمور بأخته حورية إلى ما انتهت ندى إليه في إقامتها بين الفلاحين، ومن أن تتزوج فلاحاً موشوم الصدغين من المنطقة: «تراجعت ندى... كالمجفلة لما تلفظ به أنيس. من المؤكد أنه لم يسمع بعثمان ولا درى بعلاقتها به، إلا أن الوتر الحساس في نفسها أصيب مرة أخرى» (ص١٦٨). والراوي نفسه يشير إلى تلك الفوارق بالقول: «إن فروقاً كبيرة لا يمكن تجاهلها تجعل من قرانهما أمرا معقدا، صعوبةُ تحقيقه تفوق صعوبةَ تصديقه» (ص١٠١).

لقد كان مناقضا لطبائع الأشياء ولمواضعات الواقع وللقيم الاجتماعية الموروثة اختيار ندى، سليلة المجتمع المديني في عاصمتين: دمشق وبيروت، إيثارُها العمل في منطقة نائية من بلادها وفي ظروف معيشية قاسية على العمل في بيروت أو في عواصم أوروبا. غير أن ما لم يكن كذلك هو تخلّيها عن ذلك كلّه عند أول سانحة وضعتها وعثمان أمام إرادتين متناقضتين، إرادتها في البقاء في «الهدلانية»، وإرادته في اللحاق

بركب المغمورين إلى أقصى الشمال الشرقي من سورية، إذ لم تكن أطروحاتها سوى أفكار سرعان ما تهشمت حين تمسّك عثمان بضرورة ربط نظرياته بالممارسة، وآثر النزوح مع الجماعة على حبّه لها.

وباستثناء شخصية أنيس، فإن مجمل ما تبقّى من شخصيات في الرواية يبدو استكمالاً، كما قدّمنا، لمكوّنات العالم الروائي، وهذه الشخصيات جميعاً لا تؤدي أي دور في تطوّر الأحداث، وهي جميعاً مرسومة من الخارج، أي من خلال صفاتها المادية فحسب. ومسوّغ ذلك أن العجيلي لا يسند إليها أي مهمة داخل الرواية، ولذلك لم يكن ثمة ما يعنيه، كما يبدو، في بيان خصائصها الانفعالية والكشف عن آليات التفكير لديها، وإذا كان بعض منها يحوز شيئاً من ذلك داخل حركة السرد، كما لدى بعض الشخصيات الفلاحية التي تبدي ارتباطاً بالأرض وتمسكاً بالمكان، فإنه لا يعدو أكثر من كونه تجسيداً لأفكار سابقة على النص وليست منطلقة منه، والتي يتمّ التعبير عنها من خلال الأقوال وليس من خلال الأفعال. ويمكن أن نمثّل لذلك بشخصية الكهل الذي يعبّر عن تشبثه بأرضه التي ولد فيها وقضى حياته فوق ترابها واكتوى بتقلبات نهرها بقوله: «أنا أوصيت أبنائي أن يحفروا قبري على شاطئ هذا النهر كي أقدر، حتى بعد الموت، أن أمد نظري من وراء التراب إلى مائه» (ص١٣٥)، وبما يقوله المختار لعثمان حين أبدت الحكومة إصرارها على تهجير الفلاحين إلى مناطق بعيدة: «يا عثمان يا ابن أخي، لا تلم الرجال إذا تمسكوا بالأرض التي تراها وتعرفها. هل ترى بيتي ذاك؟ أخليته أنا منذ عشرة أيام. منذ جاءنا الخبر منكم بأن زيادة في النهر مقبلة، وأنها ترفع البحيرة. علا الماء حوله وضيّق الطريق اليابسة إليه، وأنا منذ عشرة أيام أرجع إليه عند كل مغيب، أدور في نواحيه. ولولا الحياء لمسحت وجهي على حيطانه وقبلت تلك الحيطان بشفتي» (ص٢٠٤-٢٠٥). بل ويمكن القول إن العجيلي يقدّم، في هذا المجال، ظلال شخصيات وليس شخصيات من لحم ودم، شخصيات منجزة على نحوٍ سابق لفعالية الكتابة، ومعبرة عن حمولة فكرية أكثر منها تجسيداً لكيانات واقعية.

على حين تشغل شخصية اللبناني أنيس، أحد الشركاء في المؤسسة اللبنانية للتعهدات التي التزمت إنشاء الأقنية في إحدى مناطق الغمر، والذي قَدِمَ إلى المشروع لعقد صفقات تعهدات لصالح المؤسسة، بعضاً من اهتمام الروائي، حيث لا يكتفي بتقديم صفات أنيس الخارجية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى منظومة الوعي التي تحكم رؤيته للمشروع، والتي تتكشف في ردّه على ندى حين قالت له: «إذا كان هذا البلد لا

يعجبك، فلماذا أنت فيه الآن؟ أجاب: سؤال وجيه. أنا فيه كي آخذ حصتي من المغانم التي توزع هنا. هنا بقرة تحلب، ومثل كثيرين غيري جئت حاملاً سطلي لأملأه من حليبها» (ص١٦٩). وكما يبدو دخول «هيام» في رواية العجيلي الأولى «باسمة بين الدموع» في حياة بطلها «سليمان» باعثاً على تقوية العنصر العاطفي في الرواية[٢٧]، فإن شخصية «أنيس» تؤدي الدور نفسه في رواية «المغمورون» أيضاً، حيث لا تظهر هذه الشخصية إلا مع الثلث الأخير من الرواية، أي مع المواجهة التي تضع «ندى» في اختبار حقيقي لمشاعرها نحو عثمان من جهة، ولأطروحاتها من جهة ثانية.

وما تبقى من شخصيات في الرواية، أمثال: فريال وجورجيت وسليم، يبدو فائضاً على جسدها، وينفي ما يذهب إليه الناقد الفيصل من أن القارئ «لا يجد في الرواية جزئية واحدة لا تخدم سير الحدث في حاضره أو مستقبله»[٢٨].

بناء الرواية

تمتد المادة الحكائية في «المغمورون» على تسعة وعشرين فصلاً، يرتبط بعضها ببعض أحياناً، ويمثّل كلٌ من بعضها الآخر وحدة مستقلة بنفسه. والفصول الخمسة الأولى منها تشكّل مهاداً لخصائص الشخصيات، بل إنها تختزل هذه الخصائص إلى الجوهري منها وإلى ما سيضيء فيما بعد أفعالها وردود أفعالها حيال الأحداث التي ستترى في السرد الروائي حثيثة أحياناً وبطيئة أحياناً ثانية بسبب ما يتردد في بعض المواقع من الرواية من فيوضات سردية وحوارية زائدة على جسد النص وعلى المتن الحكائي فيه، كحديث جابر المبروك عن الوشم على سبيل المثال. وإذا سلّم المرء بالعمل الإحصائي الذي أجراه سمر روحي الفيصل لتوزّع الفصول بين شخصيتي عثمان وندى، أي حينما رأى أن خمسة من فصول الرواية تبدو خاصة بندى وأبناء طبقتها وما يتعلّق بذلك، وسبعة منها تبدو خاصة بعثمان وأبناء طبقته وما يتعلّق بذلك، وأن ثمانية تقوم بمهمة الصلة بين الطبقتين[٢٩]، فإن ذلك يضمر أن تسعة من فصول الرواية لا تؤدي أي مهمة بنائية في النص.

ما يذهب إليه الفيصل، في هذا المجال، لا يبدو دقيقاً تماماً، فثمّة فصول ممّا لم يشر إلى دورها أو مكانتها في بناء الرواية تشكّل روابط بنائية بينها وبين ما سبقها من جهة، وبينها وبين ما سيليها من جهة ثانية. ويمكن أن نمثّل لذلك بالفصل الأول الذي ما إن ينتهي بتساؤل ندى ودهشتها من أن جابر المبروك قاتل حقاً حتى ترتد الأحداث

في الثاني إلى طفولة ندى وشبابها وحتى ينتهي الفصل ذاته بذلك التساؤل والدهشة نفسيهما أيضاً، ليأتي الفصل الثالث إجابة وتعليلاً لفعل القتل. غير أن ذلك لا يعني أن فصول الرواية جميعها تقوم بهذه الوظيفة، أو أن ثمة روابط بينها كلّها، فبعض الفصول يشكّل كل منها وحدة حدثية /زمنية/ مكانية، يمكن أن تكوّن بنفسها نصاً قصصياً بالمعنى الدقيق للجنس القصصي. غير أنّ الفصول، في الأغلب الأعمّ، تخضع لمبدأ السببية، حيث يكون الفصل السابق سبباً للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه.

وفي محاولة، كما نقدّر، من العجيلي لتثبيت أسلوبية روائية خاصة به، وعلى النحو الذي اتسمت به رواياته السابقة «باسمة بين الدموع» بخاصة، يضع قارئه منذ مفتتح رواية «المغمورون» أمام الخصائص المادية والنفسية الأكثر وضوحاً لشخصيتيه المركزيتين: ندى، وعثمان. وكثيراً ما يبدي حفاوة واضحة وجهيرة بهذه الخصائص التي تتحدد، في الأكثر الأعم، بما هو خارجي فحسب كما سلف في موقع سابق من هذه الدراسة. كما في وصفه لكل من جابر المبروك وهدلة زوجته: «كان... رجلاً ربعة أقرب إلى الطول، غليظ البدن، مدوّر الوجه، مناقضاً في تكوينه تكوين زوجته الدقيقة الأعضاء» (ص١١)، وكان له «جسمه الضخم، المستقيم على امتلائه، ووجهه المدور الذي ظل خلوا من التجاعيد، وعينان لنظرتهما تحت حاجبيه الكثين الأشيبين وميض الفولاذ» (ص٢١). وكما في وصفه لندى «عندما كبرت... أصبحت شابة عبلة القد، قوامها فوق القصير ودون الطويل، حنطية البشرة في تورد، ذات شفتين حسنتي الارتسام على دقتهما» (ص١٦)، وفي وصفه لحورية صديقتها: «سمراء طويلة القامة، ذات شفتين رائعتي الاستدارة، عقصت شعرها الأسود الطويل وراء رأسها بشكل يبرز طول عنقها وحسن استدارته. وكانت تلبس صداراً مزهراً فوق تنورة كحلية مثناة، تنفرج ثناياها عند خطوطها فيبدو امتشاق قامتها ورشاقة تكوينها» (ص٢٢٧). وقليلاً ما يعنى الوصف في الرواية بالخصائص النفسية أو المعرفية للشخصيات، كما في وصف الروائي لعثمان: «كان فتى واسع المعرفة في كل الأمور التي تتعلق بالعمل، كما أن قدرته على استيعاب الجديد من المعرفة في كل شيء كانت أوسع» (ص١٩)، وفي وصفه لندى بأنها كانت «مع تحررها فتاة جادة لم يلحق بسمعتها شيء من اللغو» (ص٣٢). غير أن صفات الشخصيات وخصائصها النفسية كثيراً ما تتجلى من خلال أقوال الراوي عنها، وليس من خلال أفعالها. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن تلك الخصائص والصفات لا يتم تقديمها دفعة واحدة، بل عبر أكثر من موقع في حركة السرد الروائي.

ومن الملفت للنظر أن بعض الخصائص المادية لبعض الشخصيات يتم تكرارها في أكثر من موقع في حركة السرد، كما في وصف الراوي لـ «بنطلون» ندى «الضيّق في أعلاه، الواسع فيما دون الركبتين» (ص١١)، أو الذي «يلفّ جسدها دون الخصر إلى الركبتين، ويتسع دونهما فيغدو فضفاضاً» (ص٢٢٥).

وكما يبدي الراوئي حفاوة بوصف الشخصيات، أو بالسطوح الخارجية لها على نحوٍ أدق، فإنه يحتفي أيضاً بوصف الفضاءات المكانية التي تتحرك فيها هذه الشخصيات، كوصفه لمنزل جابر الميروك: «المنعزل، القائم على مرتفع من الأرض، والمبنية جدرانه باللبن النيئ، والمسقوف بصفائح خشبية تسندها أعمدة من جذوع الغَرب الملتوية» (ص١٠)، والذي يقوم على كتف مرتفع على سطح النهر، بعيداً بعض الشيء عن بيوت قرية المزيونة الأخرى (ص٢٠)، وهو منزل نظيف على تواضع بنائه وبساطة محتوياته من الآنية والأثاث (ص٢١).

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن «سيّارة اللاندروفر» تشكّل مكوّناً رئيسياً من مكوّنات العالم الروائي في «المغمورون»، بل هي إحدى الشخصيات التي تمارس دورا بارزا في صياغة هذا العالم أو التمهيد له ومن ثمّ إنتاجه. ففيها تبدأ المواجهة الطبقية/المعرفية بين ندى وعثمان، وفيها أيضاً تفصح ندى لعثمان عن حبّها له وعزمها على الزواج منه، وفيها أيضاً تتطور علاقتهما وتتنامى، متألقة أحياناً ومنكسرة أحياناً ثانية.

غير أن أهم ما تتسم به «المغمورون» على مستوى الوصف هو أنها تكاد تقدّم ثبتاً جغرافياً لمنطقة الغمر، فالعجيلي يبدي حفاوة واضحة بتعيين أسماء القرى التي تتحرك فيها شخصيات الرواية وأحداثها، كالمزيونة، والسيلة، والمويطر، وتلّ المرابغ، والسندانة.

بنية الزمن

لا تنتهك رواية «المغمورون» خطية الزمن بمعناه «التتابعي»، فالزمن فيها زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، بمعنى أنها رواية درامية حسب تصنيفات «أدوين موير» لأنواع الرواية في علاقتها بالزمن،[٢٠] على الرغم مما تنتجه تقنية «الاسترجاع» فيها من تفتيت للتراتبية الزمنية.

تنهض التقنية المشار إليها آنفاً على ما يسمّى بالسرد الاستذكاري الذي يشكّل أحد أهم الحوامل الجمالية للمبنى الحكائي في الرواية، والذي غالباً ما يتجلّى على شكل

مقاطع استرجاعية تحيل إلى أحداث سابقة لحاضر السرد، ومعبّرة عن ماضي الشخصيات الروائية المركزية بخاصة، وبعض الشخصيات الثانوية بعامة. وهذه المقاطع جميعها تنتمي إلى ما يسميه «جينيت»: «مثلية القصة»، أي الاسترجاعات «التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية»[٣١]، إذْ تضيء هذه الاسترجاعات ما يعزز مقاصد السرد في الحديث عن سطوة الطبيعة والمجتمع والواقع.

وغالباً أيضاً ما يتكئ السرد الاستذكاري إلى السرد التلخيصي، أي الذي «يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة»[٣٢]، ثم إلى تقنية الحذف، أي إلى ما يعبر عن ثغرات في التسلسل الزمني وما يتميز بإسقاطه مرحلة بكاملها من زمن القصة[٣٣]، يتم تأشيرها على نحوٍ محدد، كما في قول الراوي: «عاد عثمان من دمشق بعد ثلاثة أيام...» (ص١١٣)، أو «انتهت أيام الجولة السبعة وعاد عثمان» (ص١٤١). وكثيراً ما يكون مدى المفارقة التي تنتجها السرود الاستذكارية في الرواية مترجحا بين مسافات زمنية طويلة نسبياً وأخرى قصيرة، وبين قرائن محددة لـ «سعة» المفارقات الزمنية وأخرى غير محددة.

فالفصل الثاني من الرواية ينتج مفارقة زمنية ذات «مدى» طويل أحياناً، وقصير أحيانا ثانية، ثم «سعة» تتسم باختزالها الماضي إلى الجوهري منه تماماً، إذْ يرتد إلى ما انصرم من حياة ندى في منزل أسرتها في العاصمة، إلى طفولتها ثم شبابها، محددا من خلال هاتين المرحلتين بعضاً من خصائصها النفسية. فقد عُرفت منذ طفولتها بعنادها «الذي تحوّل عندما شبّت إلى ميل إلى التفرد» (ص١٦). كانت «صبية جميلة مرحة، حلوة الكلام بديهة سريعة، فكانت هذه الصفات تضفي على ما تقوله وتفعله عذوبة تغفر لها تجاوزها ما هو معتاد من لداتها، وتظهرها بمظهر البنت المبرزة ذات الشخصية القوية» (ص١٦)، ممّا كان يشفع لها في النزوات التي كانت تخرج تصرفاتها، بين الحين والحين، عن مألوف تصرفات مثيلاتها في السنّ والثقافة والطبقة الاجتماعية» (ص١٧). كما يرتد هذا الفصل إلى مرجعيات العلاقة المهنية التي جمعت بينها وبين عثمان، ثم مرجعيات العلاقة العاطفية التي ربطتهما معاً لفترة من الوقت.

وتحدث تقنية الاسترجاع تعطيلاً لحركة السرد، وتوقفها، وكثيراً ما تعود هذه الحركة إلى الحدث الذي انتهى إليه الأخير في موقع سابق منها، فما إن تعيّن هذه التقنية بعضاً من ماضي الشخصيات أو صفاتها، حتى تؤوب إلى النقطة التي تمّ تعطيل حركة السرد عندها، أو ما إنّ يتم الكشف عن ذلك الماضي أو الصفات حتى ترتد حركة السرد إلى

الحدث الذي انتهى إليه الفصل السابق من الرواية. ويمكن أن نمثّل لذلك بالفصول الثلاثة الأولى من الرواية، إذ ما إن تبدي ندى دهشة لمعرفتها بأن جابرا، والد عثمان، جالٍ عن عشيرته بسبب ارتكابه جريمة قتل، مختتماً الروائي الفصل الأول بهذه الدهشة، وما إن تتم استعادة بعض من ماضي ندى وعثمان وخصائصهما المادية والنفسية عبر الفصل الثاني كلّه، حتى يبدأ الفصل الثالث من حيث انتهى إليه الأول، مرتدًا إلى دهشة ندى، وباسطا أمام القارئ مسوّغات القتل، ومن ثمّ الجلاء عن أرض العشيرة. وغالباً ما تنهض هذه التقنية على ما يصطلح عليه بـ «الاستراحة» أو «الوقفة» التي ينتجها الوصف عادة معطّلاً بذلك السيرورة الزمنية[٢٤]. والتي تتجلّى داخل رواية «المغمورون» بوصفها فعالية الراوي، وليس بوصفها فعالية السرد. ولا تتجلّى هذه التقنية في فصول مستقلة فحسب من الرواية، بل إنها تتجلّى داخل الفصول أيضاً. لكنها في الحالين معاً تعنى بماضي الشخصيات الذي يضيئها كما يضيء الواقع الذي تنتمي إليه وتتحرك داخل شرطه الاجتماعي ـ التاريخي ـ القيمي. وما إنْ تنجز تقنية الاسترجاع وظائفها حتى تتابع الأحداث سيرها الخطّي الذي يبدو وفيا للمنطق الفيزيقي للزمن.

ولا يتم تعطيل حركة السرد الروائي من خلال تقنية الاسترجاع وتقنية الوصف فحسب، بل إن ما يحتشد في بنية النص من حوارات بين الشخصيات، أي تقنية «المشهد» حيث يتطابق زمن السرد مع زمن القصة المروية، يوقف تلك الحركة عند حدث بعينه، بل يرهنه في لحظة محددة، ثم ما يلبث أن يعاود السرد حركته من جديد. ومن الملفت للنظر أن هذه التقنية تبدو طاغية على ما عداها من تقنيات سردية، وإلى الحد الذي يمكن وصف الرواية معه بأنها رواية حوارية أكثر منها رواية سردية.

وتمارس تقنيتا المونولوج والحلم، اللتان تعطّلان حركة الزمن أيضاً، نوعاً من الكشف عن دواخل الشخصية، ونوعاً من التعرية غير المباشرة لها، وغير الدالة على موقف منها، كما في التداعيات التي تتابعت في رأس ندى لدى محاولتها النوم بعد عودتها وعثمان وصديقاتها في جناح العازبات من عرس قرية السيلة، أي بعد أن أطلق عثمان مقولته: «كل شيء له حدود... الآنسة تبذل كل طاقتها في خدمة الفلاحين، هذا شيء... أما أن تتزوج فلاحاً، فهذا شيء آخر» (ص٦٥). وكما في الحلم الذي أعقب أرقها، والذي رأت فيه «أن الشيخ جابرا جاءها خاطبا... جاء يخطبها لابنه عثمان! أحست في المنام، بضيق يأخذ عليها منافسها وبمزيج من الفزع والنفور القريب من الاشمئزاز

جعلاها تهرب من أمام الرجل العجوز في طريق ترية انتهت بها إلى قرية السيلة. وفجأة وجدت أمامها عثمان... تناهض ليأخذ بيدها وهو يبتسم. أما هي فمذ رأته صرخت فزعة وانطلقت هاربة» (ص٧١ـ٧٢). ولذلك كان عليها، وهي التي اعتادت تجاوز المألوف، أن تعرض على عثمان الزواج منه، لكنها فعلت ذلك في الظلام.

لغة الرواية

تبدو اللغة في «المغمورون» وفية للمتواتر من تقاليد اللغة الأدبية من جهة، وللمتواتر في كتابات العجيلي نفسه من جهة ثانية، بمعنى أنها لا تنتهك قانون النثر ولا تكسر رتابته ولا تبدي انزياحاً عن المألوف فيه أو تمرداً عليه.

ولا تحدد لغة الحوار بين الشخصيات السويات المعرفية للأخيرة ووظائفها الاجتماعية، فمنطوق هذه الشخصيات هو لغة الروائي وليست لغات هذه الشخصيات، بمعنى أن القارئ لا يقف على تعدد لساني بالمعنى «الباختيني»، ولذلك فليس ثمة تمايز بين لغة السرد ولغة الحوار اللتين ترتهنان إلى منظومة جمالية واحدة: هي لغة الراوي الذي يمارس حضوراً في مكوّنات الحكي الروائي وإنتاجاً لها وفق مشيئته، والذي لا «يموضع» هذه اللغة في سياقاتها المعبّرة عن الشخصية الروائية والمجسدة لها. ويمكن أن نمثّل لذلك بمنطوق جابر في حديثه لندى عن حياة الفلاحين قائلا: «نحن أبناء بادية فقراء، موحشة وجافة. حين كنت في عمرك كنت أسير الساعات في شمس القيظ المحرقة. على قدميّ، حتى أجد غديراً ماؤه كدر موحل، أو بئراً أنزل فيه عشرين باعاً حتى أفوز بجرعة ماء أبرّد بها لهاثي» (ص٢٥).

غير أن هذه اللغة تنتج، على استحياء ظاهر، تعالقات نصية ذات صلة بالمأثورات الشعبية، أو بالأمثال الشعبية على نحوٍ أدق، وذات وظيفة ذرائعية تبدي طموحا واضحا لتحرير اللغة من قبضة الروائي وجعلها لصيقة بلغة الواقع. وغالباً ما تكون هذه التعالقات وقفاً على أكثر الشخصيات حضوراً في الرواية، كقول عثمان لندى بعد عودته من العاصمة واجتماعه بالمسؤولين عن مشروع الغمر فيها: «الطاسة ضايعة هناك. عندنا مثل يقول: مَن يعرف فطيم بسوق الغزل؟» (ص١٤٦)، وكقول المختار لعثمان الذي كان يحاول إقناع الفلاحين بالنزوح عن أراضيهم وقراهم: «ماذا عدا مما بدا حتى تحذفونا الآن مئات الكيلومترات عن بيوتنا؟» (ص١٩٦)، وقول أنيس لندى حينما عبرت عن ضيقها بما سيحلّ بالفلاحين من تهجير: «أنت تعملين من الحبّة قبّة» (ص٢١٩).

وقول أم عثمان لندى: «مَن عاشر القوم أربعين يوم[٣٥]...» (ص٢٨١). وغير خافٍ أن هذه التعالقات لا تشير إلى خصوصية لهجوية، بمعنى أنها لا تعبِّر عن انتماء مستخدميها إلى المجتمع الفراتي الذي يستخدم أبناؤه لهجة تبدو خاصة بهم فحسب.

وتحقق لغة السرد وظيفتيها الإبلاغية والأدبية، غير أن الثانية تظلّ أسيرة مواضعات البلاغة التقليدية، كما في وصف الراوي لمنظر الغروب: «بساط من المياه متسع. يلتمع في القريب بلمعة فضية، ويزرق لونه كلّما ابتعد عن العين، وفي مداه القصيّ تنعكس صفحته تحت أشعة الشمس الغاربة بوهج ذهبي يبهر البصر» (ص٢٠٢). واللغتان معاً، أي السرد والحوار، لا تنجوان من الوقوع في بعض الهنات الصرفية والنحوية كعدم نصب اسم كان، كما في قول حورية: «تتكلمين وكأن في الأمر سر» (ص٢٤٣)، وكإفراد ما يجب تثنيته، كما في قول ندى لجابر المبروك: «قلت لي إن حرّ ذلك اليوم وشمسه هما الذي قتلا ابن عمك... ولست أنت» (ص٣١٢).

الرؤية السردية

على الرغم من أن «التبئير» في السرود بعامة يتوزّع بين نوعين عادة: تبئير داخلي، يعني رواية الحكاية من خلال وعي شخصية ما، وآخر خارجي، يُقصَد به رواية هذه الحكاية من خلال ما تفعله الشخصيات وليس من خلال ما تفكّر فيه أو تراه[٣٦]، فإنه - أي التبئير - في «المغمورون» يترجح بين النوعين معاً، مع هيمنة واضحة للنوع الأول. أعني تقديم الحكاية من خلال وعي عثمان بها على الرغم من أن العجيلي لا يقدّم قرائن مباشرة في هذا المجال، ثم من خلال ما تفعله بعض الشخصيات، ندى بخاصة والحكومة بعامة.

وتمثّل صيغة الغائب التي يعدّها «ميشال بوتور»: أبسط الصيغ الأساسية للرواية»[٣٧] الحامل السردي الوحيد في الرواية، ويبسط الراوي العالم بكل شيء نفوذه الواضح على مجمل حركة السرد، ويستبد بها ويحدد مآل الشخصيات والأحداث بآن. وليس صحيحاً ما يذهب إليه أحدهم من أن العجيلي يتجنّب هذا النوع من الرواة، وبأنه «يترك للشخصية أن تتحدث عن نفسها من خلال حوارها مع الآخرين، أو من خلال سلوكها»[٣٨]. فثمّة راوٍ واحد ينتج سرداً ولا ينتج أفعالاً، وهو يفصح عن حضوره على نحو جهير في أكثر من موقع، كما في قوله: «أعني أن الأفكار والأحاسيس، والأقوال والمشاهد، هي التي سببت الأرق لندى وأطارت من عينيها النعاس» (ص٦٨)، حين

انتابت ندى هواجس مؤرّقة ممّا قاله عثمان عن لا معقولية ارتباطها بفلاّح. وغالباً ما يبدو أكبر من الشخصية الحكائية، أو «الرؤية من خلف» حسب تصنيف «تودوروف» لأنواع الرواة أو زوايا رؤية الراوي[٣٩]، لكنه في الوقت نفسه ليس شخصية مساهمة في الأحداث، بل شاهد عليها، بمعنى أنه راوٍ خارج عن نطاق الحكي، وهو في الحالات جميعها راوٍ محايد، لا يفسّر الأحداث بل يصفها وصفاً موضوعياً تاركاً الحرية للقارئ لتفسير ما يروى له وليقوم بتأويله، لكنّه لا يبدو كذلك على امتداد حركة السرد، إذْ ينطق بعض الشخصيات بلسانه ووعيه.

يتخلّى العجيلي في «المغمورون» عن بعض السمات التي طبعت نتاجه القصصي والروائي، منها تلك الحفاوة التي كان يبديها في هذا النتاج بالموروث الشعبي الخرافي، وبقضايا العلم وتضادها، ومثيرات الواقع المناقضة له. لكنه يحتفظ لسرده هنا بالتحليل، والوصف، ورصانة العبارة، وجزالة الأسلوب[٤٠]. وإذا كان الروائي قد أبدى حفاوة واضحة أيضاً بمهنة الطب التي يمارسها، فجاء عدد غير قليل من شخصيات قصصه ورواياته الرئيسية يمتهن مهنته أيضاً، كما في روايته «باسمة بين الدموع»، فإن «المغمورون» لا تفعل ذلك. وهي تتابع ما تجنّبه هذا النتاج من تقديم شخصيات نسوية إيجابية.

وعلى الرغم من أن هذه الرواية تبدو شديدة الوفاء للأعراف الجمالية التقليدية للفنّ الروائي، فإن هذه الأعراف هي أعراف العجيلي الجمالية التي ميّزت أدبه بعامّة، ونتاجه القصصي والروائي بخاصّة.

الهزل في أدب نيقولاي فاسيليفيتش غوغول

د. محمد مرشحة*

لا شك أننا حين نذكر الأدب الكوميدي الروسي ينبغي أن نتوجه بفكرنا إلى نيقولاي فاسيليفيتش غوغول (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢) وما قدمه للواقعية الروسية من إسهامات كبيرة.

ولعل من المفيد في مستهل هذا البحث التنويه إلى أن الإنسان ينتمي إلى المجموعة العاقلة، أي أن يكون هناك جنس بشري منعزل مائة في المائة عن غيره، وإلا فلا قيمة لحياته الإنسانية، لأن قيمته الحقيقية يستمدها من علاقته بالآخرين. والضحك هو نتاج علاقة إنسانية اجتماعية، وهو بذلك انعكاس لمشاعر نبيلة في الأساس، سلمية الهدف، وقد تكون ذات أبعاد إيجابية. ويتضح الأمر أكثر إن راقبنا جيدا نشاطاته الإنسانية وردود فعله المتنوعة تجاه الظواهر الطبيعية والإنسانية المختلفة. وقد تترجم هذه الانطباعات بالألم والضحك والبكاء والتأوهات... وذلك بحسب الموقف والحالة النفسية التي هو فيها. فإن يتألم أحدنا من سلوك إنسان ما، فإنما يعبّر عن موقف معيّن مخالف لإرادته، وكذلك الأمر إن رحّب بموقف إنساني آخر إيجابي. فلذلك نؤكد أنه لا وجود للضحك من دون المُضحِك، مرددين ما ذكره برغسون بقوله: إنه ليس هناك من مُضحِك خارج نطاق الإنسان[١]. فالإنسان هو الذي يجعل الشيء مُضحِكا، أو يجعله مُؤلما. ولقد وفّق برغسون في شرحه لهذه الفكرة التي لخّصها بقوله: «إننا نضحك من حيوان، لأننا لمسنا لديه وضعا إنسانيا أو تعبيرا إنسانيا»[٢]. ويؤكد أن المُضحِك يُخدر القلب تخديرا آنيا. ويختار الإنسان عادة اللامبالاة عند تعرّضه للآلام، فلا عجب ـ والحالة هذه ـ أن تتحول الكثير من المآسي إلى كوميديات[٣]. ونجد برغسون دائم التنبيه إلى وظيفة المُضحِك الاجتماعية، لأننا لسنا في إطاره إن كنّا نشعر بالعزلة[٤]. ويتضح هنا أنه يقصد أن الضحك الإنساني هو ضحك جماعة إنسانية، وأنه يُخبّئ فكرة

* أستاذ بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة حلب ـ سوريا.

سابقة متصلة بضاحكين متخيلين أو حقيقيين[٥]. وينبغي له أن يكون ذا معنى اجتماعي يرد على بعض متطلبات الحياة المشتركة.

وأما إن كان بحثنا عن تعريف معيّن للضحك فإننا نخفق في العثور على هدفنا، ذلك أن برغسون يذهب إلى أن تعيين تعريف معين هو سالب للحرية[٦]. ويأمل أن يضع كل قارئ تعريفا خاصا به يعكس موقفه من سلوك إنساني مُضحك. وأما السيد ف.ر.جانسون F.r.Jeanson فيعتقد أن الضحك هو «هذه الرعدة الهادفة إلى التخلص من العالم فجأة، وإلى الإحساس بالوجود، وإلى التصدي للضياع الأدبي للذات التي يحكم عليها كل شيء موجود»[٧].

ولعل بعضنا يجد أن في تعريف ب.غيما B.Guillemain نوعا من الغرابة لاعتقاده أن الضحك هو الشيء الأوحد الفاسد الذي يكون في الوقت نفسه مقدسا، أو قد يستطيع أن يدفعنا إلى أن نكون مقدسين[٨]. وأكد هنري بودان أنه تبنى المذهب الوجودي في تفسير المُضحك والضحك، وأنه تجاهل البحث عن المُضحك بوسائل تقنية[٩].

وأما إن رغبنا في تحديد ماهية المُضحك، فإننا نجد أن كلود ديفرنوا يرى أن هناك ثلاث مدارس للمُضحك:

- التفسيرات الموضوعية (المُضحك سببه الشيء الذي يضحكنا).
- التفسيرات البنيوية التقنية (المُضحك سببه التوظيف الذي نُضحك به الآخرين).
- التفسيرات الوجودية (المُضحك سببه الضاحك نفسه)[١٠].

لقد رفض كلود ديفرنوا النوع الأول، مؤكدا أنه لا يمكننا أن نضحك من الشيء نفسه، أو لا نضحك بالطريقة نفسها التي يضحك بها الآخرون[١١]. ويحاول إيجاد العلاقة بين المُضحك والضحك فيضع التعريف التالي للضحك: «إنه ظاهرة نفسية ناتجة عن المُضحك بالتأكيد، بيد أن المُضحك ليس هو السبب فقط. إن تذكرنا الغرغرة والمُضحك المُتكلف الناتج عن أنواع الغازات المُضحكة وعوامل فيزيولوجية أخرى (....)»[١٢].

وهكذا يبدو أن هناك علاقة وطيدة بين المُضحك والضحك، وأن استقبال المُضحك يُعبّر عنه تعبيرا خارجيا بوساطة الضحك.

والحق أن برغسون رأى أن للمُضحك وظيفة كبرى يؤديها بوصفه عقابا اجتماعيا[١٣]. وأما السيد م.شابيرو M.chapiro فيزعم أن للمُضحك تأثيرا ترويحيا مُحررا لمشاعر القلق والإرهاق[١٤].

وقد ذكر فرويد: «أن المُضحك قد يساهم في استرجاع الضحك الطفولي الضائع، وأن العقل الإنساني الذي هو عنصر نوعي يسمح للعنصر الكمّي بالمرور (والحق أن هذا الأخير قد يكون فظا أو غير لبق)»[15]. ويقصد هنا المُضحك، ويعني هذا أن المُضحك هو نوع من إثبات الوجود.

وقد يُستَنْتَجُ من خلال هذا العرض السريع لآراء المهتمين بالمُضحك والضحك أن هناك وجهات نظر مختلفة في تفسير المُضحك، لأن الظاهرة إنسانية وتبقى نسبية إذن، ومتنوعة بحسب الموقف والمجتمع والعصر، وعوامل ذاتية مختلفة، تبعد هذه الظاهرة من الموضوعية. وعلة ذلك أنه لا يمكننا أن نضع لها قوانين صارمة تضبطها.

وعلى كل حال يمكن الإحاطة بأنواع عدة للمُضحك[16]:

١ ـ مُضحِك الأشكال

إذ من الممكن أن يصبح مُضحكا كل تغيير يطرأ على سلوك شخص متمسك بالعادات والتقاليد الاجتماعية المتعارف عليها، بحيث يعارض ما هو مألوف. وهكذا يغدو مُضحِكا من لا ينسجم والعادات المألوفة، ويخالف الآخرين ويعارضهم في كل شيء.

٢ ـ مُضحِك الأفعال والحركات

فقد تصبح تصرفات الجسم الإنساني وحركاته مُضحكة، حين تفسر بأنها آلية مجردة غير مرتبطة بالعقل. ويدخل في هذا الميدان محاكاة إنسان لإنسان آخر بحركاته وتصرفاته، وبأدق تفاصيل سلوكه. ويخطر ببالنا هنا ما يقوم به مهرجو السيرك من حركات تعمل سمة الإضحاك. ويدخل في هذا الإطار أيضا ما نراه في المسرح الكوميدي من تقنيات تعتمد التنكّر: فالإنسان العادي قد يصبح طبيبا يناقش مسائل طبية على الرغم من جهله لأبسط الأمور الطبية. كما أن قلب موازين الطبيعة يصنف في هذا النوع، مثل ما نراه عند موليير حيث الطبيب جاهل: إذ قد يعتقد أن القلب على يمين الإنسان.

٣ ـ مُضحِك الموقف

فكل ترتيب لأفعال أو لأحداث هو مُضحِك، ذلك أن هذه الأحداث المتداخلة تعطينا

انطباعا عن وهم الحياة والشعور الصافي لتنسيق آلي. ويدخل في هذا الصنف التكرار الممل، الذي يعاد أكثر من مرة على الرغم من محاولة الناس التخلص منه. ومن ذلك أيضا حدوث عكس المتوقع: إذ قد يصبح السارق مسروقا. وينطبق الأمر نفسه على الشخص الذي يدعي بأنه حر، بينما يظهر دمية في يد الآخرين. ومنه كذلك الالتباس.

٤ ـ مُضحِك الكلمات

ونقصد به الاعتماد على اللغة كعنصر رئيس من عناصر الإضحاك. إذ تغدو اللغة الهدف بذاته، وتنصب جهود المُبدع على اختيار التعبير المُضحك، والعلاقات اللغوية المضطربة منطقيا، مما يشكل جوا مفعما بالضحك. فقد تعبِّر الكلمات عن العبثية، كأن نقول مثلا: «هذا القطار هو آخر دمعة حزني» حيث استعملت هذه الجملة استعمالا مجازيا، رغم أنها أخذت على محمل الجد.

٥ ـ مُضحِك الطباع والصفات

ولا شك أن هذا النوع يغزو المسرح الكوميدي باستمرار، لاعتماد المسرح على المتلقي في إيصال مادة العمل المسرحي. إذ إن الإنسان هو هدف الكاتب المسرحي عادة، في الوقت الذي يحمل رسالة لا هدف لها إلا إصلاح عيوب المجتمع (غالبا) عن طريق إصلاح عيوب أفراده. وهكذا تبدو الطباع الإنسانية معينا للدعابة لا ينضب، لما لعيوب الإنسان من فعّالية في إغناء وسائل الإضحاك، حين تستمد قوتها من آلام الإنسان التي تزيدها قوّة طباعه المتناقضة. لذلك فإن بإمكان سذاجة الإنسان وتناقضاته وعيوبه الأخرى أن تغذي المُضحِك الكاشف.

٦ ـ مُضحِك السخرية

وأغلب الظن أن كلمة «سخرية» تتضمّن معنى التفاوت في المستوى، محددة خط سير فيه معنى الاستعلاء، أي أن هناك حركة من الأعلى إلى الأسفل. وقد تحمل معنى لعبة عدوانية متجهة إلى هدف معيَّن. إذ تكثّف السخرية المتجهة من الأعلى إلى الأسفل معنى الاستهزاء المُحقِّر. ومهما يكن من أمر، فإنها تتطلب شيئين لا تتمّ من دونهما. الأول: هو المُرسِل، والثاني: هو المرسَل إليه. ولعل الضحك المتكون لدى المتلقي يُبرز نجاح السخرية في الوصول إلى هدفها. إنه ضحك مُعَبِر ومُترجِم لمشاعر السخط

والمرارة والمعاناة. على أن هذا الرأي لا يمكن أن يقود بالضرورة إلى أن السخرية تستمدُّ فعّاليتها من قدرتها على الإضحاك فحسب، فقد تفضي إلى التفكير في الشيء الذي يسخر منه المُبدع، لأن الإنسان قد لا يعبر عن فهمه لغرض السخرية بالضحك، بل قد يظل يدرس الآثار المترتبة عليها ليصل بعدئذ إلى غاياتها.

على أن الغوص في السخرية الغوغولية معين خصب يمكنه أن يساعدنا في الوصول إلى تحديد ماهيتها بطريقة عملية ومفهومة. ولا شك في أن الصفة المميزة لأدب غوغول هي الإضحاك الهادف، وتتولى السخرية عبء نقل رسالته المرة. لقد لجأ إلى هذا الأسلوب رغبة منه في نقد الواقع نقدا إيجابيا.

ومهما يكن من أمر، فإن تفسير أسلوبه الهزلي، لا بد أن يكون مستندا إلى معطيات حياتية أخصبته وغذّته خير تغذية، فأضحى أسلوبا مميزا بنبرة خاصة، وبهدف خاص، وبموقف محدد.

ينحدر غوغول من أسرة أكرانية غنية، بيد أنه لم يتلق تعليما عاليا، وإنما عمل موظفا حكوميا في بطرسبورغ، فشاهد الفساد والانحراف مستفحلين في الجهاز الإداري الروسي، وسجّل ذلك كله في أعماله الأدبية، منددا في الوقت نفسه بكل ما يعادي الإنسان وينال من كرامته. ولعل الشيء الملفت للانتباه في سيرته الغامضة المضطربة أنه قضى جزءا كبيرا من حياته في أوروبا، ولم يعد إلى بلده روسيا إلا خلال بعض المناسبات، ومال في أواخر حياته إلى الدين ميلا جارفا حيث زهد في أعماله السابقة وأحرق الكثير منها، حتى إنه مزّق الجزء الثاني من «النفوس الميتة»(١٢).

وتكمن قوته الحقيقية في إبداعه الأدبي المعتمد على الهزل الذي أخذ على عاتقه إنقاذ روسيا من خطر الدمار الكلي لنظامها الإداري والسياسي والاجتماعي.

وأما إن تحدثنا عن نتاجه الأدبي فمن الواجب الإشارة إلى أنه أبدع أعمالا روائية ومسرحية مهمة، كشفت عن كرهه للفساد والتفسخ الأخلاقي والشر، إذ أخذ يكرس إبداعه الأدبي كله تقريبا للتنديد بالباطل، بهزل مثقف، ومُطهر معا. وافتتح أعماله القصصية بمجموعته «أمسيات في قرية قرب ديكانكا» (١٨٣١ - ١٨٣٢)، ثم كتب قصة «تاراس بولبا»، و«ميرغورد» (١٨٣٥) و«المعطف» (١٨٤١)، وهي أشهر أعماله، و«الأنف»، و«الصورة»، و«شارع نيفسكي»، و«مذكرات مجنون» (١٨٣٥)، وروايته المعروفة «النفوس الميتة» (١٨٤٢)، ويُخيل إلينا أنه أراد أن يحلل الشخصية الروسية تحت الحكم القيصري، بتفاصيلها كلها، وبثراتها الروحي وبعيوبها.

ويرى النقاد والمهتمون بالأدب الروسي من أمثال بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي أن مسرحيته «المفتش» (١٨٣٦) تُعدّ من روائع المسرح العالمي الهزلي، نظرا إلى واقعيتها، وإلى أسلوبها الناجح في التعرية الهادفة. ومما لا شك فيه أن غوغول بصماته الواضحة في تاريخ المسرح الروسي، لرفضه للميلودراما المبتذلة التي كانت معروفة في الأدب الروسي سابقا. لقد كتب غوغول مسرحيات كثيرة نالت نجاحا كبيرا في العالم، ومن أهمها: «المفتش» و«الزواج» (١٨٤٢)، و«صبيحة موظف» (١٨٤٢)، و«رداء القانون» (١٨٤٢)، و«صالة الخدم» (١٨٤٢)... [١٨]. ولفهم الهزل الغوغولي، نخص بالدراسة «المعطف»، ثم مسرحيته المهمّة «المفتش».

أ - «المعطف»

يعالج هذا العمل القصصي حياة الموظف الصغير آكاكي آكاكييفيتش الذي يعمل في إحدى دوائر الحكومة ببطرسبورغ. ويلجأ الكاتب هنا إلى سخرية لاذعة في رسم صورته ونمط حياته الوظيفية. لقد ركّز غوغول على علاقة هذا الموظف بزملائه، ساخرا من وضعه في المديرية، لأنه «لم يحظ هو في المديرية بأي احترام. فالحراس ليس فقط لم ينهضوا عند مقدمه، بل كانوا حتى لا ينظرون إليه، كما لو أن ذبابة عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال» [١٩].

ولم يكن يملك من الدنيا إلا معطفا واحدا يقيه برد روسيا القارس. ولمّا أصبح هذا المعطف مثقبا، ذهب إلى الخياط بتروفيتش يرجوه أن يصلحه، ولكن هذا الخياط نصحه بأن يشتري معطفا جديدا. لذلك عاد آكاكي آكاكييفيتش إلى منزله يائسا، لأنه لا يملك المال الكافي لشراء معطف جديد. وأخذ يفكر طويلا في العثور على طريقة تمكّنه من تحقيق حلمه المنشود، فرأى أن التقليل من نفقاته اليومية يمكن أن يساهم في توفير المال اللازم لشراء هذا المعطف. ثم ابتسم له الحظ فتلقّى مكافأته السنوية، واستطاع بذلك شراء جوخ جديد قدّمه للخياط الذي صنع منه معطفا جميلا. ولمّا لبسه هنأه زملاؤه، طالبين إليه أن يقيم لهم حفلا، لذلك أجابهم بأن هذا المعطف هو القديم. وهنا تدخّل رئيس القسم مُقترحا إحياء الحفل في بيته وعلى نفقته الخاصة بدلا من آكاكي آكاكييفيتش الفقير. ثم ذهب إلى منزل رئيس القسم، ملبيا الدعوة، غير أنّه أثناء عودته إلى بيته لقيه بعض الأشرار فضربوه وأخذوا منه معطفه، وتركوه يواجه البرد باستسلام. وهنا أدرك هذا الموظف المسكين أنه لم يعد يملك معطفه، فذهب إلى رئيس الشرطة،

ولكنّه لم يجده في بيته، وقالوا إنه في الكنيسة، ولما عاد إليه ثانية، أجابوه بأنه نائم، وبعد عناء طويل عزم على التوجه إليه أثناء تناول وجبة الغداء، ولم يفد شيئا من لقائه، فعاد إلى بيته حزينا. وأثّرت هذه الحكاية في الموظفين، فقرّروا أن يجمعوا له مبلغا من المال، ولكن المال الذي جمعوه لم يكن كافيا. ونصحه بعضهم أن يقابل أحد كبار المسؤولين ليساعده في استرجاع معطفه. ويستغل غوغول الموقف - هنا - ليهاجم هذا الشخص المهم في روسيا القيصرية، لأنه مستهتر بمشاعر الناس وأحاسيسهم، إذ بينما كان يجلس إلى صديق ليتبادلا أطراف الحديث في أمور تافهة، لا يسمح لهذا الموظف المسكين بالمثول بين يديه إلا بعد انتظار طويل. ولما أذن له بمقابلته عنّفه قائلا: «إلى أين جئت؟ ألا تعرف كيف تدار الأمور؟ كان عليكم أن تقدموا - بخصوص هذا الأمر - التماسا، وكان هذا الالتماس سيصل إلى رئيس الدائرة، ثم إلى رئيس القسم، ثم إلى السكرتير، والسكرتير يوصلها لي»[٢٠]. وخرج آكاكي من عنده حزينا بسبب هذا التوبيخ الشديد اللهجة فأصيب بالحمى ومات.

ثم سرت إشاعة مفادها أنه ظهر في بطرسبورغ ميت بشكل موظف يبحث عن معطفه، ويجرد الأكتاف جميعا دون تمييز في المناصب والألقاب، وأصبح يثير الرعب في قلوب رجال الشرطة، ثم قابل المسؤول المهم، وخاطبه: «آ. هاأنت إذن في النهاية. أخيرا أمسكت بك من ياقتك! إن معطفك هو الذي يلزمني! لم تهتم بمعطفي، وأكثر من ذلك وبخت وقرعت، إذن فاعطني الآن معطفك»[٢١]. وأخذ منه معطفه، ثم لم يعد يُرى للشبح أي أثر.

ويبدو جليا أن الكاتب يعتمد الإضحاك في رسم شخصية الموظف رسما كاريكاتوريا. لقد أراد غوغول أن يعالج إحدى أهم القضايا التي يعيشها الموظف في روسيا القيصرية، منّبها على خطر الدمار الشامل الذي يسير إليه بلده في ظل تقاعس الجهاز القيصري عن حماية أبنائه الفقراء. ويُخيل إلينا أن الكاتب اتكأ على الواقع الذي عاشه هو أثناء عمله في إحدى دوائر الحكومة ببطرسبورغ. وأغلب الظن أن هذه التجربة الحقيقية التي حفرت ذاكرته قد دفعته إلى تبنّي شخصية آكاكي آكاكييفيتش بحيث اقتربت كثيرا من صورته. ولعل هذا يفسر تركه وظيفته ورحيله إلى أوروبا معبرا عن إحساسه بالمرارة والسخط على النظام القيصري الظالم، وعلى الفساد المستشري في مؤسساته. والأرجح أنه رسم صورة عريضة لمجتمع الموظفين، مهاجما الروتين الذي يحكمه، على حساب الطبقة المسحوقة من المجتمع، التي تجد نفسها وحدة لا حامي

لها ولا سند. إن هذه القصة هي رفض للأنانية وللامبالاة تجاه الآخرين، وهي ـ في الوقت نفسه ـ صرخة غضب في وجه الانحلال الأخلاقي، وهجاء لمجتمع المصالح. على أنه لا ينبغي لنا أن نرى فيها دعوة إلى الثورة على النظام القيصري، ولعلّنا لا نبالغ إن اعتقدنا أن غوغول (بحسب الناقد الروسي دوبروليوبوف) لم يجرؤ إلا على رفع «طرف بسيط جدا من الستارة التي تختفي وراءها عيوب المجتمع»[٣٢]، لأن نهاية الرواية أظهرت تحوّلا في سلوك المسؤول الكبير، «إنه صار قلّما يكلم مرؤوسيه بمثل ما كان يقول سابقا: كيف تجرؤ، أتفهم من هو أمامك؟»[٣٣].

ب ـ «المفتش»

تبدأ هذه المسرحية بحديث حاكم محافظة ساراتوف (أنطون أنطونوفيتش سكفوزنيك) عن قدوم مفتش من بطرسبورغ، ويظهر قلقه إثر علمه بخبر قدوم هذا المفتش، لمعرفته أن في مدينته فسادا وسوءا في الإدارة، يشملان سلك القضاء والبريد والتعليم... لذلك يطلب إلى جميع مرؤوسيه أن يظهروا بمظهر لائق، ويأمر مدير التعليم أن ينبه المدرسين ليستعدوا لزيارة المفتش في كل لحظة، كما ينصح القاضي المهتم بتربية الدجاج أن يقلل من قبول الرشوة من الناس، ويفعل الأمر نفسه مع مدير البريد الذي يفتح الرسائل ويقرؤها دائما. ويؤكد الحاكم أن المفتش متنكر، وله مهمة جد سرية. ثم يعلم هذا الحاكم أن هناك موظفا من بطرسبورغ يقيم في أحد الفنادق منذ أسبوعين، ولم يدفع مالا نظير إقامته فيه، كما تشير الأدلة إلى أنه هو المفتش المتنكر، وأنه في طريقه إلى محافظة ساراتوف. لذلك يذهب القاضي والمشرف على المؤسسات الخيرية ليرتبا الأمور. وبينما يهم صاحب الفندق بطرد خليستاكوف (لعدم تبرئة ذمته ماليا)، مهددا برفع شكوى إلى حاكم المدينة، يدخل حاكم المدينة إلى الفندق. وهنا يظن خليستاكوف أن هذا الحاكم سيعنفه، فيقول له: إن خدمات الفندق سيئة، والأكل غير كافٍ، وسيدفع حالما يصل إلى مدينته. غير أن خليستاكوف يفاجأ بحاكم جد لطيف، ذلك أن هذا الأخير قدم له مبلغا كبيرا من المال. ويتظاهر حاكم المدينة أنه لا يعرف أن خليستاكوف هو المفتش، ويعلمه أنه وأحد الأغنياء ذهبا لتفقد أحوال الرعية، وعرجا على الفندق والتقيا به مصادفة. وعبّر له خليستاكوف عن سعادته ونيته في السفر إلى ساراتوف، لذلك يدعوه الحاكم إلى الإقامة في بيته، بدلا من الفندق، ويرحب بذلك خليستاكوف. ويدرك هذا الأخير أن موظفي المحافظة جميعا

يريدون إرضاءه، فيستغل غباءهم وفسادهم، ويأخذ منهم أموالا، وهم مسرورون. ويسعد حاكم المدينة حين يطلب خليستاكوف يد ابنته ماريا. ثم تكون المفاجأة والكارثة: إذ يعثر مدير البريد على رسالة موجهة من خليستاكوف إلى صديقه يخبره فيها بقصة أهل المدينة الذين ظنوه المفتش المنتظر، معترفا له بأنه كان يلعب القمار، وخسر نتيجة ذلك كل ما يملك، ثم أخذ يستدين من الحاكم ومن الموظفين... ولكن فات الأوان وانتهى كل شيء، لأن خليستاكوف قد رحل، ويصل في النهاية المفتش الحقيقي وسط ذهول الجميع.

لعلنا نلحظ جيدا أن غوغول يوظف أسلوبه الساخر لمهاجمة الفساد وتفشي الرشوة في أوساط الموظفين، لأنها استفحلت في جسد الدولة بمختلف قطاعاتها. وتعد هذه المسرحية صرخة كذلك في وجه النفاق والفساد. لقد صور النظام الإداري لمجتمع روسيا تصويرا شاملا، مركزا على الانتشار المخيف للعيوب، ولم يستثنِ أحدا، حتى إنه انطلق من الفساد المستشري في القضاء (فالقاضي على علاقة غير شرعية بزوجة أحد الأثرياء، بالإضافة إلى فساده)[٢٤]. وعلى الرغم من ذلك كله لا يمكننا الزعم أنه دعا إلى ضرورة التغيير، فلم يطرح فكرة الثورة على النظام السياسي، ذلك أن النهاية أظهرت وصول المفتش الحقيقي. وقد نكتشف أن الكاتب أراد أن يؤكد أن هناك عدلا ما، وأن السلطات الروسية على اطلاع بما يجري، وأنها تريد الإصلاح. والحق أن غوغول لم يرد أن يجابه الحكومة القيصرية مجابهة مباشرة، ولم يرغب في أن يُعرض نفسه للاضطهاد، ولعله أراد كذلك أن يمهد لغيره السبيل، على أن يبقى مسالما. فقد قبل القيصر نيقولا الأول أن تمثل هذه المسرحية، وتسلى كثيرا خلال العرض الأول منها، وعلّق عليها قائلا: «لقد نال منها الجميع نصيبهم، وأنا أكثر من سواي بقليل»[٢٥]. والدليل على ذلك أن الكاتب أحرق مؤلفاته في النهاية، وهذا يثبت من جهة أخرى رفضه لسلوكه المسالم تجاه السلطة في مستهلّ حياته الأدبية، فقد كتب بعد ذلك: «قررت في «المفتش» أن أجمع في حزمة واحدة، كل العفن في روسيا، والمظالم التي ترتكب في جميع الأمكنة التي يفترض أن يطلب فيها من الإنسان أعظم قدر من العدالة»[٢٦].

يشرح هذان العملان من أعمال غوغول أسلوبه في نتاجه كله،ويلخصان لنا نظرته الشاملة إلى الإنسان وإلى الحياة وإلى الكون عامة. إنه لم يرد مهاجمة الشر والفساد بشكل مباشر، كما لم يهدف إلى التنديد بقسوة الإنسان في علاقاته بالآخرين. ولو فعل ذلك لكان أقرب إلى الواعظ منه إلى الكاتب، ولأعطانا فكرة سيئة عن كاتب يشرح

ويداوي. إنه لم يختر هذه الطريقة، وإنما انطلق من رسالة المُبدع الذي يفضل تشخيص الداء، دون محاولة تقديم الدواء، وهو في ذلك ملمّح، غير مُصرح. لقد أراد أن يثير اشمئزازنا، وأن ينفرنا من الشر عن طريق السخرية. وهكذا كشف النقاب عن القدرات الهائلة التي تتمتع بها السخرية الغوغولية، ملخّصا سرا خفيا من أسرار الإضحاك الإنساني.

وقد برهن الكاتب على إمكانية المزج بين الهزل الأبيض الذي ليس له غاية سوى المرح الصرف، والهزل الأسود الذي يرمي إلى التعرية والنقد العنيفين. والحق أن المُتلقي العادي (أي الذي لم ينل حظا وافرا من العلم والمعرفة) يضحك مرارا وتكرارا حين يقرأ أعماله، ويكون ضحكه عبارة عن تعبير لا شعوري عن رفضه لقوى القهر والاستعباد التي يتعرض لها المواطن العادي في أدب غوغول. ذلك أن الهزل الأبيض هو سمة من سمات التفاؤل، إذ إنه يهدف إلى التسلية وتنمية مشاعر الأمل، وذلك بالتلميح إلى أن هناك الجانب الآخر من الحياة، الجانب الذي يبجل السعادة والتفاؤل، ويُشجّع الإنسان على الإنتاج. لذلك من الممكن أن نكتشف عند غوغول أنواعا مختلفة للمُضحك:

«إن أنواعا منها غير منفصلة عن التفاؤل أو تناسيه، وإن هناك أنواعا أخرى مصحوبة بالتشاؤم المتصاعد، حتى إنها تغذّيه. والنتيجة أن الأنواع كلها ترتّب بحسب حركة تبدأ بتفاؤل مطلق وتنتهي بأقصى درجات التشاؤم، دون أن نستطيع أبدا اكتشاف وجود حل طبيعي للاستمرار»[٢٧]. وهكذا يتعدد المُضحِك الغوغولي.

فمسرحية «المفتش» ممتلئة بالمواقف الهزلية التي لا تهدف إلا إلى المرح الصافي. وتعد هذه المسرحية من أشهر أعمال غوغول، ذلك أنها مكّنته من ترجمة براعته في صنع الهزل وفي تحريك المتلقي، بدءا من الحركات المجانية وانتهاء بالحركات الهادفة. فمن ذلك أن حاكم المدينة لمّا دعا خليستاكوف إلى منزله، أخذ هذا الأخير يشرح أشياء عن نفسه، مؤكدا أنه ذو مركز مرموق، غير أنه أثناء هذا الشرح «يتزحلق، ويكاد يسقط على الأرض، ولكن الموظفين يسندونه باحترام»[٢٨]. وأغلب الظن أن هذه الحركة الخاطئة غير مقصودة، ولكنها عفوية ومناسبة للمسرح، وهي تختلف عن الحركات التي يقوم بها المهرجون.

ومن ذلك أيضا المشهد الذي يضم القاضي أموس فيدوروفيتش ليابكين، والقيم على المؤسسات الخيرية آرتيمي فيليبوفيتش زيميلنيكا، وبيوتر إيفانوفيتش دويتشينسكي (من

أصحاب الأملاك)، إذ إن هؤلاء جميعا «يتزاحمون ويحاولون الخروج، وهذا لا يحدث دون إلحاق الضرر بالبعض...»[٢٩].

ومن الحركات المُضحِكة أيضا ما نراه في «المعطف»، ذلك أن غوغول ركّز على نقل تعابير الخياط بتروفيتش، فرَسَمهُ مُحبا لمهنته وحازِما في مساومة زبائنه، لا يتزعزع عن آرائه، على الرغم من توسلات آكاكي الفقير الذي يأمل عبثا أن يوافق الخياط على إصلاح معطفه القديم: «أما بتروفيتش فقد وقف طويلا بعد خروجه، زاما شفتيه، بهيئة الحازم، دون أن يباشر عمله، وذلك لأنه كان راضيا، مغتبطا: فهو من ناحية لم يحط من قدره، ومن ناحية أخرى لم يخن فنّ الخياطة»[٣٠].

ثم هناك الحركة المجانية. فقد أخذ الحاكم يعبر عن سروره لحظة طلب خليستاكوف يد ابنته ماريا، «يصرخ، ينط من فرط السرور»[٣١]. وفي الحق أن هذه التصرفات التي تشبه تلك الحركات التي يقوم بها المهرجون في السيرك، هي غير منطقية عند حاكم له وزنه في محافظته، بيد أن تعطشه للتسلق الهرمي يمكن أن يبررها. كما أن ليوليوكوف يعكس تصرفا طفوليا مضحكا، حين يتقدم ليهنئ زوجة هذا الحاكم، إذ نراه «يقبل يدها ثم يتوجه إلى الجمهور، ويطقطق بلسانه بشكل حماسي...»[٣٢].

ويدخل في هذا الصنف من الحركات البريئة سلوك خليستاكوف لحظة تقديم الطعام له، إذ نراه «يصفق بيديه، وينط نطة صغيرة على الكرسي فرحا»[٣٣]. كما تغدو حركاته الطفولية عاكسة لشعور بالزهو أمام فتاته، ذلك أنه يتبختر كلما صادف حبيبته ماريا أنطونوفنا[٣٤]. ولكنه حين يغضب، تتحول حركاته الطفولية البريئة إلى حركات كاشفة لرفضه، حتى إنه يضرب الطاولة بقبضته[٣٥].

ونلمس أن هذا النوع من الإضحاك حاضر في طريقة حديث حاكم المدينة عن أستاذ التاريخ الذي يبرهن على عصبية في مزاجه: «حينما كان يتحدث عن الآشوريين والبابليين كان كل شيء على ما يرام، ولكن يصعب عليّ أن أخبرك بما حدث له حينما وصل إلى الإسكندر المقدوني. قسما بالله لقد اعتقدت أن هناك حريقا، فقد جرى من على المنبر وضرب الأرض بالكرسي بكل قوته»[٣٦].

وقد تكون حركة الإنسان عبارة عن إثبات للذات عن طريق التعبير الحركي، لأنه يبحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير والمتناقض دائما. ها هو آكاكي الميت يعود إلى الحياة من جديد لينتقم من الحراس الظالمين، فقد «عطس الميت بتلك القوة، حيث

إنه قد رشهم الثلاثة في عيونهم جميعا...»[٣٧].

والخلاصة أننا أمام حركات يمكن عدها بريئة وعفوية، وغير منتظمة، ولكنها تسبب الضحك دائما. على أن الحركة قد تتعقد لتصبح سوداوية المقصد وانتقامية (كما رأينا في المثال الأخير حيث تبدو حركة الميت انتقامية).

ونلمح التقنية الإيطالية المولييرية المعتمدة على الالتباس والأخطاء، ونرى ذلك في «المعطف» وفي مسرحية «المفتش». ففي مسرحية «المفتش» وقع سكان محافظة ساراتوف جميعا في فخ خليستاكوف (الموظف البسيط)، إذ نجح هذا الأخير في خداعهم، فظنوه المفتش المنتظر، واستمر هذا الالتباس حتى وصول المفتش الحقيقي في نهاية المسرحية. ومما لا شك فيه أن المؤلف استند كثيرا إلى هذا الالتباس في تغذية الهزل وتنميته، وإعطائه صفة الاستمرارية والحيوية أيضا. فقد ظن خليستاكوف أن حاكم المدينة يريد أن يسجنه، لأنه لم يسدد أجرة إقامته في أحد الفنادق، وفي الوقت نفسه كان حاكم المدينة يظنه المفتش المنتظر، لذلك يغذي سوء الفهم هذا الحوار التالي:

«خليستاكوف: (بجرأة) لن أذهب حتى لو أتيت أنت وكل مرؤوسيك... سأذهب إلى الوزير مباشرة(...).

حاكم المدينة (وقد اشرأب وراح يرتجف كله): ارحمني، لا تقض عليّ، فلدي زوجة وأطفال... ارفق بي ولا تجعلني تعيسا»[٣٨].

لعل المُضحِك هنا هو تراكم الأخطاء، وجهل كل واحد بحقيقة الآخر وموقعه في الهرم الوظيفي، إذ كلما ازدادت حدة الالتباس تعاظمت قوة الهزل، وعظم تأثيره في المُتلقي.

ومن الالتباس كذلك ما حصل حين كتب حاكم المدينة رسالة إلى زوجه على فاتورة حساب الفندق، لتعذّر حصوله على ورقة بيضاء، فاختلط ما في الفاتورة بمضمون الرسالة، فلم تعد زوجه تفهم شيئا: «أخبرك بسرعة يا روحي، إن حالتي كانت محزنة إلى حد كبير، ولكن بفضل الرحمة الإلهية، لقاء خيارتين مملحتين،وبخاصة نصف صحن من الكافيار روبل وخمسة وعشرين كوبيكا...»[٣٩]. ومن الالتباس أيضا ذلك الخطأ الحاصل نتيجة اصطدام دوبتشينسكي وبوبتشينسكي أحدهما بالآخر، لما اقتربا من ماريا انطونوفنا في وقت واحد ليباركا لها مشروع زواجها من خليستاكوف[٤٠]. ومثل ذلك اصطدام آكاكي آكاكييفيتش (المعطف) بمنظف المداخن: «فهو بدلا من أن يمضي

إلى البيت، مضى إلى الجانب المغاير تماما، دون أن يفطن هو نفسه لذلك. وفي الطريق كان قد اصطدم به منظف المداخن، بكل جانبه الوسخ، ولطخ بالسخام كل كتفه»[٤١].

وقد يحاول شخوص مسرحية «المفتش» أن يجدوا وسيلة للتعبير عن غضبهم، وذلك عبر اللجوء إلى استخدام الكلام السلبي، وهكذا تبدو هذه الوسيلة محاولة للتعبير عن الوجود الإنساني في ظل الإحباط أحيانا، لأن الغضب يزداد باستمرار، لذلك فإن النشاط الإنساني يتجدد بهذه الوسيلة، في الوقت الذي تنعدم فيه الرؤية الصحيحة لمفهومي الصواب والخطأ. فحين يأكل خليستاكوف يجد أن الدجاجة غير ناضجة، يقول: «أي، أي، أي، يا لها من دجاجة»[٤٢].

ثم إن هناك الكثير من الشتائم والكلمات القاسية التي تضحكنا، دون أن يكون لها غاية عدوانية، لأنها ذات هدف آني. وهكذا تبدو الشخصية الغوغولية في حالة من الطفولة اللغوية عند التلاعب بالكلمات، ثم إن المُضحِك قد ينبع من الطبيعة الإنسانية النزقة، وهذه الطبيعة الغاضبة والساخطة هي بذرة من بذور الهزل، إذ يبدو الخياط عصبي المزاج في محاولته إدخال الخيط في خرم الإبرة: «الخيط لا يدخل، يا له من بريري، لقد أنهكتني، أيها الخبيث»[٤٣]. ونجد الأمر نفسه في مسرحية «المفتش» حيث يكثر الكاتب من اللعب بالكلمات، ونسمع الشتائم الكثيرة التي لا غاية لها إلا الكشف عن طبيعة نزقة، ولكنها تفسح مجالا رحبا للهزل الصرف، فخليستاكوف يضحكنا كثيرا بشتائمه التي يوجهها إلى حاكم المدينة ومرؤوسيه الفاسدين، ويبدو، إضافة إلى ذلك، ذا طبيعة نزقة في مخاطبة خادم الفندق[٤٤].

فمن ذلك مثلا الحوار الذي جرى بين خليستاكوف وخادمه أوسيب في الفندق، إذ إن هذا الأخير يروي له أن صاحب الفندق غاضب لعدم تسديد المستحقات المترتبة على الإقامة في الفندق. فحين يخبر أوسيب سيده خليستاكوف بتهديدات صاحب الفندق:

«... إنه سيذهب إلى حاكم المدينة... وقد قال لي أنت وسيدك محتالان، وسيدك كذاب»[٤٥]. يجيب خليستاكوف بشتيمة ردا على شتيمة: «وإنك سعيد أيها الدابة في أن تروي لي هذا كله»[٤٦]. ومع ذلك فقد تابع أوسيب الحديث عن استياء صاحب الفندق الذي هدد بأنه سيتقدم بشكوى إلى حاكم المدينة، لذلك رد خليستاكوف: «حسنا، حسنا، كفاية يا أحمق، اذهب، اذهب... يا له من حيوان فظ»[٤٧]. ويخاطب خليستاكوف النادل، معبرا عن استيائه من كل ما يمت إلى فاتورة الحسابات بصلة: «لم أعد أذكر حساباتك الحمقاء»[٤٨]. ونجد حوارا مماثلا بين الاثنين فيه الكثير من الشتائم التي

يوجهها خليستاكوف إلى خادمه بعد أن حملِ الطعام إلى غرفة خليستاكوف[49]. فهو دائما يشتمه أثناء توجيه الكلام إليه: «ألا ترى أيها الأحمق كيف يضيفونني ويستقبلونني»[50]. أما حاكم المدينة أنطون أنطونوفيش سكفوزنيك فلا يقل شراسة عن خليستاكوف، إذ يوجه شتائمه إلى ديرجيمور دا وسفيستونوف: «يا لكما من دبين أخرقين»[51]. كما يوبخ هذا الحاكم التجارَ بشتائم متنوعة: «(...) أتقدمون الشكاوى... أتشكون يا نصابين يا أفاقين يا غشاشين؟... يا أولاد الأبالسة وشياطين الإنس»[52]. ويوجه كلامه إلى أحد التجار بشتيمة غريبة، ولكنها تسبب الضحك: «ألم أساعدك بالحية التيس؟»[53]. ويبدو أرتيمي فيليبوفيتش حاقدا على الحاكم، وينتهز المناسبات كلها لتوجيه شتائمه إليه، بصوت خفيض: «إن السعادة تجري دائما بين قدمي مثل هذا الخنزير»[54]. كما يعبر أرتيمي فيليبوفيتش عن كرهه لهذا الحاكم بالدعاء السيئ (بصوت خفيض): «لتحل بك داهية»[55]. ولا شك أن الكلام السلبي الموجه من الأسفل إلى الأعلى يولد الضحك لدى المتلقي، لأنه يكشف عن قبح النفاق السائد في محافظة ساراتوف. وعلى الرغم من أن هذه الشتائم هنا تشير إلى موقف عدائي، فإنها لا تساهم في جعل الموقف مأساويا، ولكنها قد تعكس حتمية الاستسلام من جهة، والرفض العاجز من جهة ثانية.

كذلك هناك المُضحِك العدواني ذو الهدف الإيجابي (حيث الهجاء والتهكم)، ويكثر هذا النوع عند غوغول، إذ تبلغ به السخرية حدا يجعلها ذات تأثير قوي في المتلقي، لأنها سخرية مرة. لنقرأ هذه الأسطر التي تصف ولادة آكاكي آكاكييفيتش: «وبالمناسبة فإنه بكى وصعَّر وجهه، بشكل كما لو أنه استشعر مقدما بأنه سيكون موظفا في الدرجة التاسعة»[56]. كما رثى لحال الموظف في قوله: «لم يحظ هو في المديرية بأي احترام. فالحراس ليس فقط لم ينهضوا عند مقدمه، بل كانوا حتى لا ينظرون إليه، كما لو أن ذبابة عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال»[57]. وينتقل غوغول ليحدثنا عن هذا الموظف المسكين في بيته حيث كان يحتسي حساء الكرنب، أو «يتناول قطعة من لحم البقر مع البصل، غير ملاحظ طعمها على أي حال، كل ذلك سوية مع الذباب»[58].

ونلحظ عند غوغول تلميحا للحياة الأسرية ولطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة. وهنا نجده قريبا جدا من موليير في سخريته من الحياة الزوجية، حين يتحدث عن زوجة الخياط: «إن الزوجة، فيما يبدو، قد أوسعته ضربا. ولكن الأفضل أن آتيه صباح يوم الأحد. فهو بعد سكرة السبت، يبدو عبوسا ذا نظرة شذراء، وإذ يستيقظ بعد نوم طويل

فإنه يلزمه جدا أن يشرب ليصحو، لكن الزوجة لن تعطيه نقودا، فإذا جئته في مثل هذا الوقت ودسست عشرة كوبيكات في يده، فسيميل إذ ذاك إلى الكلام، والمساومة دون مماحكة، وسيكون المعطف آنذاك أفضل حالا»[٥٩].

وينتصر عنده أيضا المُضحِك المتعدد الجوانب، والمتفاوت والرافض، ويصبح بالتالي أقرب إلى الدعابة السوداء. ويظهر هذا النوع من المُضحِك في تصوير الموظف الفقير وهو على فراش الموت: «كان يرى بتروفيتش ويوصيه بأن يصنع له معطفا يقيه شر اللصوص، الذين تراموا له، دون انقطاع، تحت السرير»[٦٠]. كما كان يلوح لمسؤول أمامه، مستمعا إلى التوبيخ، وقائلا: «عفوا يا صاحب الفخامة»[٦١]. ولقد وفق غوغول تماما في تثبيت الدعابة السوداء، عن طريق الاستعانة بموت آكاكي (في المعطف)، إذ إن موت هذا الأخير وعودته إلى الحياة ثانية ساعدا على زرع الخوف في قلوب الظالمين، وبالتالي ساهما في تثبيت الهزل، وإعطائه استمرارية وقوة عظيمتين. وهكذا يختلط الموت بالحياة فيمتزج الهزل بالخوف في العبارة التالية: «وقد حرر في البوليس أمر بالقبض على الميت مهما كلف الثمن، حيا كان أم ميتا، ومعاقبته، كمثال للآخرين، بأقسى شكل ممكن، وحتى في هذا لم يفلحوا إلا بالكاد. وكاد حارس أحد الأحياء في زقاق كيريوشكين أن يقبض تماما على الميت من ياقته»[٦٢]. ولا شك أن مثل هذا النوع من الهزل يمكن تسميته بالهزل الأسود، وذلك لارتباطه بالموت.

ونرى أن الخوف والألم يمتزجان ليشكلا مشروع السخرية الغوغولية. والحق أن الكاتب يركّز كثيرا على هذا الجانب الضعيف من النفس الإنسانية التي تعبّر عن ضعفها وفسادها (أحيانا) بالخوف والألم أثناء تعرضها للخطر، فكأنها تريد التمسك بمكاسبها السابقة. والخطر الحالي يمثل نهوض الضعفاء ليلعبوا دور الطغاة، فتصبح بالتالي في إطار تصفية الحسابات. لذلك حين نضحك في مثل هذه المواقف نشير في الوقت نفسه إلى رفضنا للقهر والظلم الممارسين ضد أبناء جنسنا. ونجد ذلك (في «المعطف») في المقطع الذي ينقلنا إلى لقاء آكاكي آكاكيفيتش (بعد وفاته) الشخصية المهمة: «آ، هاأنت إذن في النهاية، أخيرا أمسكت بك من ياقتك! إن معطفك هو الذي يلزمني! لم تهتم بمعطفي، وأكثر من ذلك وبخت وقرعت، إذن فاعطني الآن معطفك!»[٦٣]. ولعل الخوف الناتج من التقاء الظالم بضحيته يغذي عنصر الإضحاك، إذ يقوى الخوف تدريجيا، كما أن الدعابة تلد كاشفة معاناة الإنسان، وتُعدّ المُتلقي للضحك. فقد كانت نتيجة المقابلة أن الموظف البسيط قد أخذ معطف هذا الجنرال

ومضى، بعد أن لقّنه درسا لن ينساه، ذلك أنه كاد يموت رعبا.

كما أن الخوف يولّد الهزل في مسرحية «المفتش» حيث نجد حاكم محافظة ساراتوف فاسدا ومرتشيا، لذلك يبدو دائم القلق والخوف أمام المفتش المزعوم خليستاكوف، ويتلعثم في نطقه عند مخاطبته هذا الأخير، بأسلوب التفخيم (يا صاحب السعادة): «(يقترب وهو يرتجف من رأسه حتى قدميه، ويبذل قصارى جهده لينطق) ياصا... صا... صا... صا»[٦٤]. لذلك فقد تضرع إلى الله سائلا: «يا إلهي... ارأف بنا نحن المذنبين!»[٦٥].

ومما لا شك فيه أن خليستاكوف أفاد من فرصة ذهبية ليخدع من حوله، في محافظة ساراتوف، فأضحى هجومه عليهم فرصة سعادة للمتلقي الذي يبحث دائما عن القيم الإنسانية النبيلة. وهكذا يعبّر المتلقي بالضحك عن رفضه لكل ما يلحق بالضعفاء من دناءة الآخرين وظلمهم. ويعكس الهزل في هذه الحال موقف الشخصية من الوضع المأساوي، لأن هذا الهزل هو ـ في هذه الحال ـ وسيلة دفاع فردية، ويتمركز وراء الألم واليأس، ويصبح شكلا من أشكال التماسك الداخلي الذي يمنع من السقوط إلى الهاوية، فيقوي الإضحاك القدرة على التحمل والصبر والتمسك بالحياة.

ويخيل إلينا أن النوع الثاني من الإضحاك، أي الذي يميل إلى التشاؤم، يغزو عالم غوغول بشكل مأساوي (ودائم أيضا) إلى درجة يمكنها أن توضح لنا أن هناك ردود فعل معبرة وكاشفة للمعاناة. وإن ردود الفعل هذه تلجأ إلى السخرية التي قد تستمد قوتها الحقيقية من إحساس بالوضوح. ومن الجلي أن هذا النوع من الإضحاك يعكس التشاؤم الذي يميل إلى إبراز يأس الكاتب وعجزه واستسلامه للفساد والظلم والانحلال الأخلاقي. ذلك أنه يجد نفسه مشلول الحركة بآلام نفسية كثيرة، حتى إنه يريد الخلاص منها، باحثا عن حل مؤقت يسمح له بتحمل أنواع الآلام المختلفة بصبر، ولا يتحقق ذلك إلا بواسطة السخرية. وكما يذكر جوليان تيب Julien Teppe، كان ليوباردي Léopardi يزعم:

«أن الإنسان المقترب من آخر درجات اليأس، والذي يرى أن معاناته هي منذ الآن بلا حدود، يبتسم بدلا من أن يبكي، ابتسامة أكثر فظاعة من الدموع»[٦٦]. ويدعم هذا القول ما ذكره بيلينسكي عن هذه السمة البارزة عند غوغول: «الضحك من بين الدموع»[٦٧].

وللسخرية عنده وظيفة بنّاءة وفعّالة، وهي تترجم إحساسا بالرفض والاشمئزاز.

ويلجأ غوغول إلى هذا الأسلوب في المسرح دائما، ولا سيما في «المفتش». كما تفسح أعماله القصصية مجالا واسعا للسخرية المعبرة. ويعتمد في السخرية الوصف الخارجي ورسم الشخصيات بطريقة ساخرة. إذ نلحظ في «المعطف» وصفا لمظهر الموظفين الخارجي، ذلك أنهم «كانوا كلهم يسيرون في أحذية طويلة، فقط، مغيرين نعالها حوالي ثلاث مرات في العام»[٦٨]. كما يؤدي الوصف الخارجي للمظهر وظيفة أخرى تبرز حالة من الفقر المدقع الشديد الإيلام: «فالسترة الرسمية لم تكن لديه صفراء، إنما بلون طحيني، أمعز. أما الياقة فكانت قصيرة، ضيقة»[٦٩]. ولا شك أن وضع الموظف البائس غذى الهزل في «المعطف»، لأنه غير قادر على شراء معطف جديد، كما أن إصرار الخياط على ضرورة شراء معطف جديد ثبّت جذور الهزل، لأن هذا الموظف البائس لم يدر - عندئذ - إلى أي مكان يتجه، فاختار الطريق المعاكس لبيته، وما زاد الطين بلّة أنه اصطدم به منظف المداخن بكل جانبه الوسخ، ولطخ بالسخام كل كتفه[٧٠].

ويغذي الجوع الإضحاك الغوغولي، ذلك أن خليستاكوف وأوسيب يتصوران جوعا إلى درجة مضحكة، لنقرأ كلمات خليستاكوف: «(...) إنني أتضوّر جوعا كما لم أتضور من قبل... أشعر بالغثيان من شدة الجوع»[٧١]. وأما أوسيب فيقول بأسى: «إن أي عبء يبدو ثقيلا إذا كان الكرش خاويا»[٧٢].

يتضح مما سبق أن السخيف والساذج يساهمان في تغذية الهزل، ويفيد الهزل في قتل المأساوي، ثم قد يلد المأساوي من السخيف، لأن الاثنين مرتبطان ارتباطا تاما. ويعكس المظهر الخارجي طبيعة متأصلة غريبة، هي كذلك تعبير عن عادات ذميمة في المجتمع، وعن تراجع حضاري. فالموظف آكاكي آكاكييفيش حين كان يسير في الشارع ترمى عليه الأوساخ «وبسبب ذلك كان يحمل دائما على قبعته قشور الرقّي والبطيخ وما ماثل ذلك»[٧٣]. ونضحك هنا من الموقف الذي هو نتاج ظروف خارجية مؤلمة، إننا نضحك من الشرط الإنساني السخيف، لأن الظروف هي التي قادته إلى هذه الحال المأساوية حتى إنه أضحى قذرا وسخيفا يوحي بالوضاعة. على أن وضاعة الناس المرتشين في «المفتش» هي من نوع آخر، إنها قذارة أملتها عليهم ظروف حياتهم الفاسدة، لقد صنعوا حقارتهم بيدهم إذن، فرضوا عنها واعتزوا بها. ولمّا سخر الكاتب منهم رفض خضوعهم للفساد بإرادتهم في آن، وحملهم الذنب كله منتصرا للقانون عليهم. وهكذا وقف إلى جانب النظام ضد الأفراد هنا. ونضحك كثيرا من رفض غوغول

لكل قداسة إنسانية. فقد كان آكاكي يتخيّل أثناء احتضاره أنه يمثل بين يدي الجنرال «الشخصية المهمة»، مستمعا إلى التوبيخ العنيف، وقائلا: «عفوا يا صاحب الجلالة»[٧٤].

لذلك ذهب بيلينسكي إلى القول: إن الفكاهة الغوغولية «تبلبل نفوس الأطفال أو البسطاء فقط. أما الناس الذين غاصوا إلى أعماق الحياة فينظرون إلى لوحات هذه الفكاهة بتأمل حزين وكآبة ثقيلة...»[٧٥].

وقد اعتمد الكاتب كثيرا على عنصري الوضيع والسخيف في «المعطف»، ليضمُن الماساوي والمنبوذ قوة كبرى تساعده في الرفض: فالشحّار والقمامة من الأشياء التي اعتمدها الكاتب في تقبيح المرفوض. لقد رسم شخصية آكاكي رسما كاريكاتوريا أقرب إلى المأساوي، وحدد ملامح هذه الشخصية تحديدا يناسبها في الواقع. كما ركّز على السخافة في «المفتش». على أن السخافة هنا تخف حدتها وقد تختفي أو تظهر على استحياء، ذلك أن للمسرح خصوصية متميزة، نظرا إلى ارتباطه بالمتلقي وتجسيده الصفات الإنسانية دون أن يكون لذلك أي ارتباط ذهني. والحق أن المتلقي يتابع هنا الشخصيات مباشرة، من غير أن يُترك له مجال لتصور صفات أخرى غير التي يراقبها مباشرة أمامه. لذلك تتحول السخافة من سخافة الأشياء إلى سخافة الشخوص أنفسهم، ويصبح شرهم مجسدا للقباحة والفساد بأنواعهما. فالموظفون مرتشون ومجسدون للأخلاق المنحلة، وهم متهمون بسوء التصرف وبالقسوة...

ويمكن إضافة إلى ذلك التذكير بأن الحركات المجانية عند غوغول لم تكن طاغية بحيث تكون هدفا للإضحاك، لأنه ركز على الهزل الهادف، فقد سخر موهبته لهزل مقبول وواعٍ. وابتعد جاهدا عن المضحك السخيف والثقيل. ومن هنا يميل فنه إلى التركيز على ما هو فعال في ترجمة المعاناة الإنسانية، والتعبير عنها بقوة الهزل.

وثمة أمر آخر واضح عند غوغول، ونقصد لجوءه إلى الظاهرة الخارقة لتفسير الواقع تفسيرا آخر، فقد رأينا أنه في «المعطف» ينقلنا إلى واقع ثان مخالف للمألوف، ذلك أن آكاكي عاد إلى الحياة من جديد بعد موته، ولكنه في هذه المرة بدا قويا وممتلكا لموهبة خارقة. فقد صار بمقدوره الوصول إلى الظالمين وقهرهم، ليعاقبهم على فسادهم وقسوتهم، وبالتالي أضحى هذا الحدث الخارق حلا وتعويضا للقهر والظلم اللذين سببا لآكاكي آلاما كثيرة أثناء حياته. ونحن نخالف بيلينسكي في عد هذه الظاهرة نقطة ضعف عند الكاتب، لأن غوغول أراد القول: إن الإنسان لا يستطيع المقاومة في ظل مجتمع الفساد والظلم، وإنه ينبغي للمرء أن يمتلك قوى خارقة

واستثنائية، ليستطيع التصدي للشر بجبروته وأسلحته المختلفة، لأن هذا الأخير يتمركز بقوة في حياة الإنسان، ولأنه أيضا السبب الأساسي في مصادرة حريته وكرامته. ولعل هذا التصور يعكس ـ من جهة أخرى ـ تشاؤم الكاتب العميق، وإحساسه المر الناتج من فوضى في العلاقات الاجتماعية، والأجهزة الإدارية الروسية، خلال الحكم القيصري.

وهكذا «لقد عمق غوغول واقعية بوشكين النقدية، وأعطى صورة بانورامية حية لروسيا المغلوبة على أمرها، روسيا بفقر إنسانها المسحوق، وظلم وفساد هرم موظفيها وحكامها. كل ذلك بلغة حية، مستقاة من الواقع، وبأسلوب غاية في البساطة والإبداع، أو كما يسمى بـ «السهل الممتنع»[٧٦].

ومهما يكن من أمر، فإن الهزل والخارق حاضران في أعمال غوغول، ويكمل أحدهما الآخر، لينقلا بعدئذ رسالة الكاتب، في الدفاع عن الإنسان الروسي المسحوق والفقير. ولا عجب ـ والحالة هذه ـ أن تصبح أعماله شاملة وخالدة، لأنها يمكن أن تعمم على مختلف العصور والأقاليم، لتصبح ذات بعد إنساني شامل.

الفاجعة الشخصية والإبداع

(في أعمال ثلاثة كتاب من العالم)

أ. حسين عيد*

مقدمة

١ـ الكاتب وأعماله

ثنائية (سحرية)!

يكتنفها الغموض، تثير الفضول، وتفجر الأسئلة.. بين (الشخصي) و(المكتوب)، بين (إرادة) الكاتب وما (يبدع)، بين (تجاربه) وانعكاسها في (عالمه الفني)، بين حدود عالم الكاتب (الخاصة) وتخوم عالمه الروائي (العامة)!

واذا كان (الواقع) هو النبع الرئيسي (لإبداع) الكاتب، بكل ما يعيشه فيه من تجارب عامة أو شخصية، محزنة أو مفرحة، وما يشاهده من أحداث مؤلمة أو سعيدة، وما يسمعه من وقائع بسيطة أو معقدة، ليشكل ـ كل ذلك ـ جانبا من خبراته المكتسبة، يضاف إلى ما توارثه من خبرات متنوعة، حتى تتبلور في النهاية، عبر تكوينه المتميز، رؤيته الداخلية للحياة والكون من حوله[١].

من هذا المنطلق، تعتبر (الفاجعة الشخصية)، بحكم كونها إحدى مفردات الواقع، نبعا فرعيا من منابع الإبداع!

٢ـ فاجعة شخصية

يقال (فجعه فجعا): أي (آلمه ألما شديدا). و«أمر فاجع»: هو ما «يفجع الناس بالدواهي»، و«الدواهي» هي «ما يصيب الناس من عظيم نوبة»، و«النوبة» هي «النازلة

* كاتب وناقد مصري.

والمصيبة». و«الفاجعة» هي «المصيبة المؤلمة توجع الإنسان بفقد ما يعز عليه من مال أو حميم»[٢]

مما سبق يمكننا أن نستنتج أن ملامح الفاجعة الشخصية هي:

أولا: ارتباط الفاجعة (بشخص) معين من ناحية، ووقع تأثيرها (المباشر) عليه من ناحية أخرى. وبالتالي، قد لا تكتسب الكوارث أو المصائب العامة أو القومية كالزلازل والأوبئة والحروب وضعها، إلا بمدى تأثيرها المباشر عليه وارتباطها الشخصي به!

ثانيا: قد يفاجأ الفرد بوقوع الفاجعة، من حيث لا يتوقع أو ينتظر. فمثلا جرت العادة أن يولد الطفل طبيعيا، وتكون المفاجأة حين يولد مشوها!

ثالثا: يكون تأثير الفاجعة الشخصية مزلزلا، شديد الوطأة، عميق التأثير، مؤلما أشد الإيلام مسببا لأشد الأحزان.

رابعاً: العنصر الحاكم في الفاجعة هو (الفقد) لما يعز على البشر من ضياع للمال، أو فقدان لأب أو عزيز بالموت، أو إصابة عزيز في مبتدأ شبابه بمرض مميت!

٣ـ الإبداع

«من أبدع، وهو أن يأتي الشاعر بالبديع». وقال ابن رشيق «الإبداع: هو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له: بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[٣]

انصرف تعريف ابن رشيق للإبداع، إلى التمثيل (بالشعر)، لأنه كان ديوان العرب الرئيسي، فاعتمد التعريف على الإتيان «بمعنى مستظرف، لم تجر العادة بمثله»، أو «بمعنى مخترع في لفظ بديع». أي الإتيان بمعنى جديد وهذا (الجديد، المبتكر) هو القاسم المشترك في الدراسات الحديثة للإبداع، حيث يمكن أن يعرف الإبداع بأنه «النشاط الذي يؤدي إلى إنتاج جديد وقيم من أجل المجتمع»[٤]. وهذا التعريف يمتد إلى المعنى العام الواسع للنشاط، سواء أكان (علميا) أو (أدبيا)!.

فإذا انتقلنا إلى جانب المنتج، إلى الكاتب (المبدع)، الذي يتميز بتكوين خاص، ويعتبر وليد مرحلة تاريخية محددة، ويعيش واقعا اجتماعيا، سياسيا، اقتصاديا معينا، ويتأثر بموروث ثقافي خاص بمجتمعه وأمته وعصره، لتتبلور تدريجيا، عبر عمره المتنامي، رؤية داخلية، تخصه وحده، للحياة والكون من حوله[٥]. لكن كل هذا لا يكون كافيا لتنطلق عملية الإبداع، حيث لابد أن تؤرق الأديب مشكلة ما، أو أن يستثيره شيء من الواقع

الخارجي، أو أن يحفز قدراته الإبداعية محفز ما - قد يكون فكرة طارئة، ومضة كاشفة، لقطة سريعة، مشهد عابر، واقعة معينة، حادثة رهيبة... إلخ - فإنه، كشخص منفتح للخبرات، سرعان ما يسمح لهذا المحفز، بالانتقال بكل حرية إلى داخله، إلى بوتقة عمله، فالفنان، في نهاية المطاف، لا يملك إلا معمل فنه، وهو الملاذ والملجأ، لتندلع - حينئذ - شرارة (عملية الإبداع)، في محاولة من الأديب بما يمتلك من موهبة أصيلة، وحدس صادق، أن يزيل الأستار فيما غمض عليه، وأن يتخلص من قبضة ما يقلقه، حتى يتوصل إلى «الظهور الفعلي لنتاج جديد نسبيا، ناشئ عن تفرد الفرد من جهة، والمواد والأحداث أو الناس أو ظروف حياة هذا الفرد من جهة أخرى»[9]، لكنه لا يحتفظ بهذا الكشف لنفسه، بل يوصله إلى الآخرين بواسطة (النشر)، لأن الأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب، والتجارب نفسها لا تحدث على صورة ألفاظ، وتجارب المؤلف يجب أن تترجم إلى الألفاظ التي هي رمز لها، لكي يستطيع هذا القارئ أن يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب، وفي كلا الحالين لابد من تخيل تلك التجارب[7].

وتمر عملية الإبداع بعدد من المراحل، اختلفت حولها الآراء، وإن كان يمكن أن نوجزها في أربع مراحل متشابكة، هي: الإعداد والتحضير، الحمل أو الحضانة، الإشراق، والتحقق[9].

ولابد أن نراعي أن هناك شروطا أخرى تعزز الإبداع البناء، فمن ناحية لابد أن يشعر المبدع بالأمان النفسي، وذلك بتوفير المناخ المناسب للإبداع، وأن يقبل المجتمع المبدع كقيمة، وأن يتهم إبداعه بصورة مناسبة. ومن ناحية ثانية لابد أن يتمتع الأديب بالحرية النفسية الضرورية[10]، التي تتيح له «الانفتاح للخبرات، بما يعني فقدان التصلب، وإمكانية النفاذ من قيود المفاهيم والمعتقدات، والمدارك والفرضيات، وهو يعني التساهل تجاه الغموض حيث يوجد الغموض، كما يعني القدرة على تلقي الكثير من المعلومات المتناقضة دون أيما حواجز»[11].

٤- مجال البحث

تم (اختيار) ثلاثة كتاب هم: المصري فتحي غانم، الياباني كينزا بورو أوي، والتشيلية إيزابيل الليندي.

يمثل هؤلاء الكتاب (نماذج)، من مختلف أركان المعمورة، وقعت لهم (فواجع شخصية) نتجت عنها أعمال (إبداعية). كما يرجع، هذا الاختيار، إلى توافر مادة معقولة عن سير حياتهم، وكذلك توافر أعمالهم الإبداعية أمام القارئ العربي، سواء

أكان - هذا النتاج - في لغته الأم، أي اللغة العربية لفتحي غانم، أو مترجما إلى اللغة العربية للياباني كينزا بورو أوي والتشيلية إيزابيل الليندي.

ويجتهد - هذا البحث - إلى أن يجيب عن عدد من الأسئلة:

ما تأثير وقع الفاجعة الشخصية على كل من الكتاب الثلاثة؟

متى انعكس هذا التأثير في ناتج إبداعي؟

كيف بدا الناتج الإبداعي مقارنا بالفاجعة الشخصية؟

هل هناك تأثير للبيئة، التي يبدع فيها الكاتب، في هذا السياق؟

هل هناك علاقة بين الفاجعة وفعل الإبداع، من زاوية الارتباط بالزمن؟

هل هناك قاعدة - أو قواعد - إبداعية عامة تحكم هذا التأثير؟

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، صار تقسيم البحث إلى فصلين، كما يلي:

الفصل الأول: فواجع شخصية في حياة الكتاب الثلاثة.

الفصل الثاني: أنماط الإبداع، تحت تأثير تلك الفواجع.

الفصل الأول: فواجع شخصية في حياة الكتاب الثلاثة

(١) المصري فتحي غانم

هو من أهم كتاب الرواية في مصر والعالم العربي. أنهى تعليمه الجامعي بكلية الحقوق بجامعة القاهرة. عمل بعد تخرجه، وفي بداية حياته كمحقق في وزارة المعارف (التي تسمى الآن وزارة التربية والتعليم)، ثم انتقل إلى العمل بالصحافة كنائب رئيس تحرير في مجلة «آخر ساعة»، ثم شغل منصبي رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة عدد من المؤسسات الصحفية الكبيرة في مصر.

له خمس عشرة رواية منشورة، منها: «الجبل» (١٩٥٧)، «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦١)، «زينب والعرش» (١٩٧٣)، «الأفيال» (١٩٨١)، «ست الحسن والجمال» (١٩٩١). وله أربع مجموعات قصصية هي: «تجربة حب» (١٩٥٧)، «سور حديد مدبب» (١٩٦٤)، «الرجل المناسب» (١٩٨٤)، «بعض الظن إثم.. بعض الظن حلال» (١٩٩١).

(١ - ١) فاجعة الموت

أوضح فتحي غانم في حوار معه، أنه من مواليد القاهرة في عام ١٩٢٤[١٣]، ثم أضاف: «وكنت الطفل الثاني بعد أخت توفيت قبل ولادتي»[١٤].

إذن، حين ولد فتحي غانم عام ١٩٢٤، كان (وحيد) أبويه، ولعلهم حكوا له عن أخته، التي توفيت قبل ولادته. لكن (أول) حادث (موت) فاجأه، كان موت الأب، وهو ما عبّر عنه بقوله:

«مات أبي في ديسمبر ١٩٣٦، حين كنت في الثانية عشرة»[١٥].

ثم كان الحادث (الثاني) هو موت أخيه الأصغر، لكنه لم يكن موتا طبيعيا كالأب، بل كان حدثا مروعا، أشار إليه في الحوار السابق ذاته: «وكنت الطفل الثاني بعد أخت توفيت قبل ولادتي، وقبل أخ توفي في سن التاسعة عشرة عام ١٩٤٥، حين صدمته سيارة جيش بريطانية في حادث أمام مبنى «روز اليوسف» الحالي»[١٦]، وهو ما ذكره (تفصيليا) بعد ذلك، حين كتب عنه، أنه «لقي مصرعه في شارع القصر العيني عندما مرت به عربة للجيش الإنجليزي تحمل طائرة فصدمه الجناح البارز للطائرة ومات من فوره»[١٧].

لقد عاش فتحي غانم طفلا، ثم صبيا يافعا، في كنف حياة مستقرة، وسط عالم الأدب السحري، يجاوره أب قوي، يأخذ بيده، يعامله معاملة الأنداد، يشركه في عالمه الأدبي، ليتحرك مبهورا بين كبار أدباء الوطن، حالما بمستقبل أدبي مشرق، بدأ يخطو واثقا إليه.

وسط هذا كله، إذا الأب - المعلم والأسطورة - يسقط، يختفي فجأة من الحياة، حين يختطفه (الموت) في عام ١٩٣٦، والصبي فتحي غانم لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره.. وللمرة الأولى، يجد الصبي نفسه وحيدا، أعزل أمام الموت وجها لوجه. صحيح أنه افتقد أخته التي ماتت طفلة قبل أن يولد هو، لكن تأثير فقدها كان واهنا، بعيدا، فهو لم يعش معها، لم يتنفس نفس الهواء الذي تتنفسه، لم يختلف أو يتفق معها، ولم يكن مبهوراً، ومن أجل هذا، كان موت الأب مختلفا تماما، شديد الوطأة على نفسه!

ماذا يعني الموت؟!

ما هو ذلك الوحش الجامح، الذي يفترس البشر فجأة، دون سابق إنذار، حين أقدم على فعلة جديدة مع الأب، بعد أن خطف أخته من قبل؟!

لماذا - هو الموت - كامن في قلب الأشياء، يتحين الفرصة للوثوب والانقضاض؟!

لماذا يأتي الفقدان مع بشائر الاستقرار، والتطلع نحو المستقبل بأمل؟!

كيف باخت الدنيا فجأة، واسودت الحياة، بعد أن كانت مشرقة بهيجة؟!

ماذا تعني الحياة والموت يتخفى في أعطافها؟!

عشرات من الخواطر والأفكار، لاشك أنها راودت فتحي غانم في سنه الحرجة، وكلها

تؤكد فداحة الصدمة، المصاب الأليم الذي فاجأه. ولعل فتحي غانم انتابه رعب دفين من تلك الصدمة، وربما لازمه (خوف) من الموت، منذ تلك اللحظة، سيستمر معه ـ بعد ذلك ـ لسنوات طويلة، لعله حاول خلالها التوصل إلى تصور للحياة التي نعيشها وموقع الموت منها، ولعله حاول أيضا أن يجد سبيلا للتغلب على هذا (الخوف)!

وعندما بدأ فتحي غانم يستوعب صدمة الموت، ويتماسك، إذا بالموت يلطمه ـ مرة أخرى ـ بقسوة أكثر وضراوة أشد، بعد مضي تسع سنوات فقط من فقدان الأب، حين مات أخوه، وهو في التاسعة عشرة من عمره، بعد أن صدمته سيارة للجيش البريطاني عام ١٩٤٥، والمذهل في الأمر، أن الحادثة وقعت في شارع القصر العيني، أمام مبنى روز اليوسف الحالي، والتي سيعين بعد ذلك بسنوات للعمل الصحفي فيها، فإذا به يستعيد الحادث كلما ذهب إلى مبناها!

هكذا ترسخ (الخوف) من الموت، في وجدان فتحي غانم، وسيظل شبحه يطارده سنوات طويلة بعد ذلك!

(٢) الياباني كينزا بورو أوي

ولد كينزا بورو أوي عام ١٩٣٥ في قرية أوسى، من مقاطعه ايهايمي، بجزيرة شيكوتو اليابانية الواقعة في غربي اليابان، على أرض تحكمها الأعراف الريفية اليابانية التقليدية، وقد درس أوي الأدب الفرنسي في جامعة طوكيو، بعد الحرب العالمية الثانية، ودارت أطروحة تخرجه عن التصوير في روايات جان بول سارتر.

بدأ إنتاجه الأدبي خلال المرحلة الجامعية، وكتب مسرحيات وقصص قصيرة، «ليلقي الضوء على الحياة في مسقط رأسه، وليبرر ويفسر هذا الطابع الشديد الخصوصية، الذي تتميز به هذه المنطقة»[١٨]، وفاز خلال تلك الفترة بجائزة اكوتاجاوا عن قصة «الطريدة»، وهي تعتبر من أهم الجوائز الأدبية اليابانية، وتدفق إنتاجه غزيرا متميزا، ومن أبرز رواياته: «اقطفوا الزهور ـ اقتلوا الأطفال» (١٩٥٨)، «عصرنا» (١٩٥٩)، «الصرخات» (١٩٦٣)، «مسألة شخصية» (١٩٦٤)، أما العمل الذي أثار اهتماما دوليا بأدب أوي فهو رواية «الصرخة الصامتة» (١٩٦٧)، «رهان العصر» (١٩٧٩)، «النساء يصغين لأشجار المطر» (١٩٨٢)، «عضة فرس النهر» (١٩٨٥). أما آخر عمل عكف عليه أوي فهو ثلاثية «الشجرة الخضراء الملتهبة»، وكان قد أصدر منها مجلدين بالفعل هما «عندما هزم المخلص» (١٩٩٣)، «التذبذب»، عندما أعلن فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٤، وأشادت اللجنة الملكية السويدية في بياناتها عن منحه جائزة نوبل بروايته

«الصرخة الصامتة»، التي نشرها عام ١٩٦٧.

(٣-١) فاجعة مولد ابن مشوّه

تخرج كينزا بورو أوي من الجامعة عام ١٩٥٩، وتزوج عام ١٩٦٠ وفي عام ١٩٦٣، ولد له طفل «بجمجمة مشوهة، نتيجة ورم في المخ»[١٩] وكان أوي يبلغ التاسعة والعشرين من عمره. وقد شرح الناقد جون ناتان، في مقدمته للطبعة الأمريكية لمجموعة اوي «علمنا أن نتجاوز جنوننا»، تخيّله لوقع هذه الفاجعة على أوي، بقوله: «إنه مع مرور الأعوام ونمو الطفل نما قيد وحشي وخانق وعازل بين الأب والابن على نحو محموم ومؤلم. أصبح كل من أوي والطفل الهش المتوحد الشخصي الأثير عند الآخر، عانق كل منهما الآخر كما لو كان يعانق قدره. وبعد وقت قصير من مولد الطفل أمر أوي ببناء قبرين حجريين جنبا إلى جنب في مقبرة القرية التي ولد بها، كان قد قال لي مرات عديدة أنه سيموت حينما يلفظ الطفل أنفاسه الأخيرة»[٢٠].

هنا، كاتب ياباني (شاب) اختار طريقه، وفق موهبته الأدبية، التي دعمها بدراسة جامعية متخصصة، ساعدت على تفتحها، وبدأ أريجها ينتشر خلال مرحلة دراسته الجامعية، فكتب ونشر العديد من القصص والمسرحيات، بل ونال جائزة اكوتاجاوا الشهيرة، تأكيدا لنبوغه وتميزه. فكان منطقيا أن يتزوج مباشرة، بعد تخرجه، بعام واحد، حتى يضمن لحياته الاستمرار ولإبداعه النمو. ولكن بعد ثلاث سنوات فقط من زواجه، وتحديدا في عام ١٩٦٣، فوجئ بضربة غادرة من القدر لم يكن أبدا يتوقعها، حين ولد له ابن مشوه، فكانت صدمة عنيفة، شحذت مشاعره المرهفة، وجعلته في حالة استنفار مستمر، محاولا أن يتفهم ما حدث، وأن يستوعب أبعاد ما جرى!

ولعل الناقد الأمريكي (جون ناتان) قد أصاب فيما توصل إليه من أن هذه الفاجعة وحدت بين الأب وابنه، أو بمعنى ثان ربطت مصير كل منهما بالآخر، حتى بدا للكاتب أوي أن هذا صليبه، الذي سينوء بحمله سنوات عديدة، حتى ينتهي أجله!

وانظر إليه، لحظة حصوله على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٩٤، كان لايزال «محتفظا بروحه المعنوية العالية، على الرغم من أن ابنه الذي ولد بإعاقة ذهنية دائمة، كان لايزال في غمار جهوده الشاقة لتحقيق التواصل العملي الأول مع العالم، عبر إصدار اسطوانته الأولى التي تضمن أعمالا موسيقية كلاسيكية»[٢١].

(٣) التشيلية إيزابيل الليندي

ولدت إيزابيل الليندي عام ١٩٤٢، اختفى أبوها توماس من حياة أسرته فجأة، تاركا زوجته وابنته إيزابيل في السادسة من عمرها وأخوين هما بانتشو وخوان، دون عائل، مما اضطر الزوجة أن تعمل في وظيفة متواضعة في أحد المصارف، وخلال عملها كانت امرأة تدعى مارغرا ترعى الأطفال، فكانت تلك فترة من أشق فترات حياتها، ربما خفف منها أنه كان يعيش معهما في بيت الأسرة خالان عازبان، تكفلا بملء طفولتهما بالمفاجآت، وكان خالها المفضل هو بابلو، الشديد النهم إلى القراءة، وهو الذي أقنعها أن شخصيات الكتب تغادر الصفحات في الظلام، وتجوب أنحاء البيت، وهو الذي أهدى إليها مصباحا يدويا، كي تقرأ تحت الغطاء، ومنذ ذلك الحين تملكها الميل المشاكس إلى القراءات السرية.

أما حب الحكايات، فقد اكتسبته إيزابيل في طفولتها من ثلاثة مصادر: الأول من أمها، وانظر إليها تتحدث عنها «كانت أمي تتشبث بأبنائها بقوة، محاولة التعويض عن ساعات تغيبها وعن شح الحياة بالتقافات شاعرية. كنا نحن الثلاثة ننام معها في الغرفة نفسها، وفي الليل، وهو الوقت الوحيد الذي نقضيه معا، كانت تروي لنا طرائف عن أجدادنا وحكايات خيالية مطعمة بفكاهة سوداء، تحدثنا عن عالم وهمي نعيش فيه جميعا سعداء ولا تسوده الشرور الإنسانية، ولا قوانين الطبيعة القاسية»[٢٢].

المصدر الثاني كان الجدة، والمصدر الثالث كان الجد، الذي أصبح منجما خصبا لها، تستمد منه ما ترغب كلما أعيتها السبل. وانظر إليها وهي تعبر عن هذا الجانب «لقد وفرت لي زياراتي اليومية لجدي مادة كافية لكل الكتب التي ألفتها، وربما لتلك التي سأكتبها فيما بعد، فقد كان راوية بارعا، يتمتع بمرح خادع، يمكنه أن يروي أشد القصص رعبا وفظاعة وهو يطلق القهقهات. وقد نقل إلي دون تحفظ كل النوادر والحكايات التي راكمها على امتداد سنوات حياته الطويلة، وأبرز أحداث القرن التاريخية، وشذوذ أسرتنا، والمعارف غير المحدودة التي اكتسبها من مطالعاته»[٢٣].

وقد تزوجت الأم من ديبلوماسي هو العم رامون، الذي اصطحبهم معه في تجوالاته في البلدان التي عمل بها ديبلوماسيا ممثلا لحكومة تشيلي.

كما عملت إيزابيل، بعد أن نضجت في الصحافة لسنوات طويلة، وتزوجت من ميشيل، وانجبت منه في (٢٢ تشرين الأول) باولا، ثم نيكوس بعد ذلك.

نشرت إيزابيل روايتها الأولى «بيت الأرواح» (١٩٨١)[٢٤]، وهي في الأربعين من

عمرها، ثم توالت رواياتها: «عن الحب والظلال» (١٩٨٤)[٢٥]، «إيفالونا» (١٩٨٧)[٢٦]، «الخطة اللانهائية» (١٩٩١)، «باولا» (١٩٩٤)[٢٧]. إضافة إلى مجموعة قصصية واحدة هي «حكايات إيفالونا» (١٩٩٧)[٢٨].

(٣-١) فاجعة غيبوبة مرض مميت للابنة

بعد أن أنجبت إيزابيل الليندي من زوجها ميشيل، باولا ونيكوس، اكتشفوا بالصدفة، إثر سقوط ابنة أخت ميشيل مصابة بمرض (أو داء) الفرفيرين القاتل، وبعد أن أجروا الفحوص اللازمة في إحدى المستشفيات الأمريكية، تبين أن ثلاثتهم (الأب والابنة والابن) مصابون بالداء ذاته. وهذا المرض «هو اضطراب استقلابي ولادي في الدم، مصحوب باضطرابات تنفسية»[٢٩].

وفي شهر كانون الأول ١٩٩١، سافرت إيزابيل الليندي من كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تقيم، إلى مدريد، وذلك للترويج لروايتها الجديدة «الخطة اللانهائية». وكانت ابنتها باولا تقيم مع زوجها آرنستو هناك، واندهشت إيزابيل، لأن ابنتها لم تستقبلها في المطار كعادتها. وبعد يومين، حين كانت إيزابيل وسط جمع حاشد توضح الظروف التي دفعتها إلى كتابة روايتها، أخبرتها وكيلة أعمالها بنقل ابنتها إلى المستشفى، فكانت تهاتفها بين كل مقابلة صحفية وأخرى، وحين تفاقمت حالتها ألغت ما تبقى من ارتباطاتها، وأسرعت إليها في المستشفى، وانظر إلى لقائهما، الذي عبرت عنه إيزابيل بعد ذلك بقولها: «وجدتك متكئة على السرير شاحبة، بملامح ضياع. وكانت نظرة واحدة كافية لإدراك مدى خطورة حالتك..

ـ لماذا تبكين؟

سألتني بصوت أجهله

ـ لأني خائفة. إنني أحبك يا باولا.

ـ وأنا أيضا أحبك يا ماما.

وكان هذا آخر ما نطقت به يا ابنتي، لأنها دخلت بعده إلى غيبوبة دائمة».

(٤) بلورة موقف

هنا، ثلاثة كتاب، عناصر الاختلاف بينهم عديدة، بدءاً من تاريخ الميلاد وبالتالي عمر كل منهم: فتحي غانم (عام ١٩٢٤، ٧٤ عاما)، كينزا بورو أوي (عام ١٩٣٥، ٦٣ عاما)، وايزابيل الليندي (عام ١٩٤٢، ٥٦ عاما). مروراً بمكان الميلاد وما ترتب عليه من

جنسية ومهرات ثقافي: فتحي غانم (القاهرة، مصري، ثقافة مصرية عربية إسلامية)، كينزا بورو أوي (جزيرة شيكوتو، ياباني، ثقافة يابانية بوذية)، وإيزابيل الليندي (تشيلية، بكل ثقافة أمريكا اللاتينية، التي تمتزج فيها الخرافة مع الأساطير، في وحدة سحرية، يلعب فيها الخيال دوراً أساسياً).

وبالنسبة للتعليم، فإن فتحي غانم وكينزا بورو أتما تعليمهما الجامعي، الأول في مجال الحقوق والثاني في مجال الآداب، بينما كانت الحياة هي المدرسة الكبيرة التي صقلت إيزابيل، وفيها تعلمت.

أما العناصر المشتركة بينهم، فهي أنهم كتاب نالوا شهرة محلية وعالمية، متزوجون، ويرعون أسراً، أصاب كل منهم فاجعة شخصية وإن اختلف نوعها وتوقيت وقوعها خلال عمر كل منهم، وعبر رحلته الإبداعية: فتحي غانم مات أبوه وهو في الثانية عشرة من عمره، ثم مات أخوه (ابن التاسعة عشرة) وكان فتحي غانم في الحادية والعشرين من عمره، ولم يكن قد بدأ رحلته الإبداعية بعد. أما كينزا بورو أوي فقد ولد له ابن مشوه وهو في التاسعة والعشرين من عمره، وكان قد بدأ رحلته الإبداعية خلال سنوات دراسته الجامعية، ونشر عددا من الأعمال ونال جائزة مهمّة وبدأ يستقر. أما إيزابيل الليندي فقد دخلت ابنتها غيبوبة مرض مميت (وهي في الثامنة والعشرين)، وكانت إيزابيل في التاسعة والأربعين من عمرها، وكانت قد بدأت رحلتها الإبداعية منذ عشر سنوات مضت، نشرت خلالها أربع روايات مهمّة ومجموعة قصصية، ترجمت جميعا إلى معظم لغات العالم، ونالت شهرة عالمية.

الفصل الثاني: أنماط الإبداع تحت تأثير تلك الفواجع

(١) إبداع مباشر

(١-١) فتحي غانم

أوضح فتحي غانم بداية رحلته الإبداعية، في مفتتح مقال له بعنوان «مغامراتي في الكتابة»، حين قال: «أمسكت بالقلم لأكتب شيئاً ما يدمدم في رأسي، ولا أدري ما هو عندما كنت في الحادية عشرة من عمري، وليس لدي تفسير لما حدث. فقد جلست على مكتب أبي وكان قد توفي منذ شهور، وأخرجت أوراقه وأمسكت بقلمه أريد أن أكتب ولا أعرف ما الذي أريد كتابته بالضبط!

بعد عامين كنت أكتب ما يسمى «بالشعر المنثور» وكتبت قصصا قصيرة ومقالات

في الفلسفة وذهبت لأصدقاء المرحوم أبي: عبدالرحمن صدقي في الأوبرا، وعلى أدهم في وزارة المعارف فلم يبد عليهما أي حماس لمساعدتي في نشر ما أكتبه. فلما بلغت الواحد والعشرين كتبت قصة عن وداعي لأخي وقد لقي مصرعه في شارع القصر العيني عندما مرت به عربة للجيش الإنجليزي تحمل طائرة فصدمه الجناح البارز للطائرة ومات من فوره. ونشر القصة أحمد بهاء الدين وكان يدير مجلة الفصول، وكان قد التحق حديثا معي بإدارة تحقيقات وزارة المعارف»[٣٠].

انظر إلى تأثير فاجعة (موت) الأب، أولا، الذي حفزه ليمسك بالقلم، وهو في الثانية عشرة من عمره ـ وليس الحادية عشرة، لأنه من مواليد ١٩٢٤ ووفاة الأب كانت في ديسمبر ١٩٣٦، كما أوضح[٣١] ـ رغبة في الكتابة، دون أن يعرف ما يريد كتابته بالضبط، كأنها (إرهاصة) بإمكانية مولد كاتب مازال في رحم الغيب، أو ربما كانت الكتابة تمثل له «عملية تجسد في شخص الأب»، كما أوضح في حوار معه، قال فيه: «ترتبط الرغبة في الكتابة عندي، بصورة أبي وهو جالس يكتب، فلعل افتقادي له، عندما توفي وأنا في الثانية عشرة من عمري وكنت أكبر إخوتي، هو ما جعل الكتابة تمثل لي عملية تجسد في شخص الأب..» ثم استطرد معقباً على كلماته: «هذا تفسير سيكولوجي، ولكن مدى صحته، الله أعلم!»[٣٢].

ثم انظر إلى تأثير فاجعة (مصرع) الأخ الأصغر عام ١٩٤٥، ثانيا، الذي كان يصغر فتحي غانم بسنتين. كان تأثيرا قويا، عنيفا، مركبا. وكانت قراءاته أثناء فترة الدراسة الجامعية قد أدخلته حومة الأدب، ووضعت أقدامه على الطريق. فلما وقعت الواقعة الثانية، زلزلت كيانه، وفجرت لديه ينبوع الإبداع، فكتب أول قصة قصيره له، بعنوان «غليان الماء» عن وداعه لأخيه، ساعده أحمد بهاء الدين في نشرها بعد ذلك في مجلة الفصول!

لكن كتابة ونشر قصة «غليان الماء»، وإن فتحت أمامه طريق الإبداع على مصراعيه، إلا أنها، بالنسبة لتفاقم تأثير فاجعتي الموت، مجرد حبة مسكنة، من «خوف» متصاعد، رهيب من الموت، سيلازمه سنوات طويلة بعد ذلك، راح خلالها يحاول التوصل إلى «تصور للحياة التي يعيشها»، كما انصرف، تأثير ذلك، إلى أبطال رواياته، محاولا تفحص الاحتمالات المختلفة التي تواجه حياتهم حال فقدهم الأب وهم أطفال صغار، مقدما تنويعات مختلفة ـ لهذا النقد ـ بين الأم والأب.. وها هي سامية سامي تفقد أباها وهي صغيرة، ويوسف عبدالحميد يفقد أمه وهو طفل، في رواية «الرجل الذي فقد ظله»[٣٣].

وزينب يموت أبوها وهي طفلة، ويوسف منصور يموت أبوه وهو صغير، في رواية «زينب والعرش».

هكذا إذن كانت «الكتابة» بالنسبة إلى فتحي غانم، تماما كما أوضحها الكاتب في رواية «حكاية تو»: «محاولة لمعالجة ذلك التشويه النفسي الذي أصابته. خيل إلي وقتها أن الكتابة قد تساعدني على الشفاء، أو لعلها قد تكشف لي عن طريق للخلاص مما أعاني منه، ولكن هيهات، فالأمر أفدح بكثير من أن تعالجه كلمات على ورق»[35].

(2-1) كينزا بورو أوي

بدأ كينزا بورو أوي رحلته الإبداعية، خلال مرحلة دراسته للأدب الفرنسي بجامعة طوكيو، ونشر العديد من القصص، وفي عام ١٩٥٨ نال جائزة اكوتا جاوا، وهي أهم جائزة أدبية في اليابان، وهو في الثالثة والعشرين من عمره، فكان ذلك اعترافا بموهبته العظيمة.

تخرج من الجامعة عام ١٩٥٩، وتزوج عام ١٩٦٠، تدعيما لاستقرار حياته والتفرغ للإبداع، وأصدر مجموعة قصصية ورواية طويلة. ولكن النظر إلى ما حدث عام ١٩٦٠، حيث جرى «مصرع اينجيرو أسانوما رئيس الحزب الاشتراكي الياباني، على يد أحد عناصر الشباب اليميني المتطرف، أثار موجة من الحنق في نفس الكاتب الشاب، سرعان ما انعكست في مجموعته القصصية الموسومة «سبعة عشرة»، التي أصدرها عام ١٩٦١، والتي جلبت عليه حربا شعواء من جانب منظمات اليمين الياباني»[36].

هنا فاجعة (عامة) عنيفة، كان تأثيرها عميقا في وجدان كينزا بورو أوي، بحيث حفزته على أن يكتب (مباشرة) في أعقاب ذلك الاغتيال، وانعكس ذلك في مجموعة قصصية، لاشك أنها امتلكت حدة المواجهة حتى جلبت عليه حربا شعواء من جانب منظمات اليمين. هذا (الفعل) يبرز إيمانه العميق بأن الفن هو أداته الطبيعية للتعبير عما يجيش به وجدانه وفكره. من أجل ذلك، ربما، لن ندهش كثيرا، حين نزلت به (فاجعة) مولد ابن مشوه بإعاقة ذهنية دائمة عام ١٩٦٣، وهي فاجعة (خاصة) هزت أعماقه هزا شديدا، فكان منطقيا، أن يدخلها - كفنان مرهف الحس - إلى عالمه الفني محللا، مشرحا بمبضعه على مرآة الذات، وأن يغوص في أغوارها باحثا منقبا، لتنعكس مباشرة في إبداع جديد، تجلى في رواية «مسألة شخصية»، التي نشرها على ١٩٦٤، وفيها اقتحام (شخصي) إلى عمق هذه المأساة الفردية، حيث نتابع بطلها «بيرد»،

مدرسا في السابعة والعشرين من عمره (نفس عمر أوي وقت المأساة)، وقد ولد له طفل مشوه بفتق دماغي، وقرر الأطباء أنه قد يموت خلال أيام إذا لم تجر له عملية، لكن «بيرد» (يهرب) من مسؤولياته كأب إزاء طفله، حين رفض إجراء العملية، خشية أن يعيش بصحبته معوقا بقية عمره، وعندما ظل الطفل حيا رغم عدم إجراء العملية، تمادى الأب في غيه، حين فكر متعاونا مع عشيقته في التخلص منه بقتله. وحين (واجه) الأب ذاته أخيرا، هجر معشوقته وأعاد الطفل إلى المستشفى، حيث أجريت له عملية ناجحة تبرع فيها الأب بالكثير من دمه، وظهر أن الفتق الدماغي لم يكن سوى دمل غير خطر. لقد توقف المارق أخيرا عن الكذب على نفسه، وكف (الطائر) عن الهرب، حين واجه واقعه، فكتبت له ولأسرته النجاة![38].

ثم تناول أوي الفاجعة ذاتها، أو قدم (تنويعة) أخرى لها في قصة «آغوى.. وحش السماء»، ولكن من منظور فني مغاير، متجاوزا المنظور الشخصي السابق، ففي حين نجد في رواية «مسألة شخصية» عرضا تحليليا شاملا يتصاعد تدريجيا، حتى يصل إلى الذروة، وهو يعري التفاصيل، يحلل المشاعر، ويضيء التفاعلات، نجد في قصة «آغوى.. وحش السماء» مسارا رئيسيا لأب مجنون (د) يستحلب لقاءات موهومة مع شبح ابنه، يتضفر هذا التيار بشذرات أو أضواء كاشفة للقاءات راوي القصة (الخارجي) مع شخصيات مختلفة. ومن تجميع هذه الأجزاء/الشذرات، يتجلى الكل، وتظهر الحقيقة.. إن (د) لم يقبل مأساة مولد طفل مشوه له فتلطخت يداه بدمائه البريئة، فهرب من الواقع، وانتهى إلى عالم الجنون، بعد أن أحرق هذا الأب الموسيقار مؤلفاته، وأنهى حياته، جزاء وفاقا لما جنت يداه[39].

ثم قدم أوي عددا آخر من التنويعات على ذات التيمة في قصص أخرى[40]. لكن ظل هذه المأساة سيظل يعذبه عدة سنوات قادمة!

(1-3) إيزابيل الليندي

حين فوجئت إيزابيل الليندي، بفاجعة ابنتها عام ١٩٩١، كانت تبلغ من العمر التاسعة والأربعين، وكان اسمها كروائية كبيرة مستقرا ومعروفا على مستوى العالم، برواياتها الأربع ومجموعتها القصصية الوحيدة.

وكي نتفهم تأثير تلك الفاجعة (المباشر) عليها، لنرجع - أولا - إلى بدء رحلتها الإبداعية، ولنر كيف أبدعت روايتها (الأولى) «بيت الأرواح».. لقد بدأ الأمر، حين عرفت

إيز ابيل أن جدها، الذي كانت تربطها به علاقة عميقة، وإن تقلصت في سنوات الاغتراب في فنزويلا إلى رسائل لجوجة منها ومتباعدة منه، والذي كان عمره يقترب من المئة، مريض جدا، أي أنه يحتضر. لذلك قررت أن تكتب إليه، وانظر إليها وهي تعبر عن مشاعرها «لآخر مرة، كي أقول له إنه يمكنه الذهاب بسلام لأنني لن أنساه أبدا وأنني سأنقل ذكراه إلى أبنائي وأبناء أبنائي»[41]، «وبعد قليل من ذلك توفي جدي العجوز، ولكن الحكاية كانت قد استحوذت علي، ولم أعد أستطيع التوقف عن الكتابة، كانت هناك أصوات أخرى تتحدث من خلالي، ورحت أكتب بعناء وبإحساس من يفك خيوط كبة من الصوف، وبالعجلة نفسها التي أكتب بها الآن. وفي نهاية تلك السنة اجتمعت لدي خمسمائة صفحة في كيس من قماش سميك، وأدركت أن ما كتبته لم يعد مجرد رسالة، عندئذ أعلنت أمام الأسرة بخجل أنني ألفت كتابا»[42].

هنا، حدث (موت) محتمل لشخص عزيز، كان محفزا قويا فجر لدى إيزابيل الليندي ينبوع (الإبداع) الغافي، فانطلق متدفقا هادرا عبر روايتها الأولى «بيت الأرواح» (١٩٨١)، لذلك، كان منطقيا، عندما تكرر الوضع أمام فاجعة أكثر قسوة وضراوة، عام ١٩٩١، عندما فوجئت إيزابيل بسقوط ابنتها في غيبوبة مرضها المميت، أن تلجأ ثانية إلى عالم (الكتابة)، فهو الملاذ والملجأ، والجديد في الأمر أنها كتبت (أثناء) متابعتها غيبوبة ابنتها، وهي شاهدة على تطور حالتها، رواية «باولا»، وإن كانت مبادرة الكتابة لم تظهر مباشرة منها، بل جاءت من وكيلتها، التي «وضعت رزمة أوراق صفراء مسطرة على ركبتي، وقالت: خذي، اكتبي وفرجي عن نفسك. فإذا لم تكتبي فستموتين غمّا يا مسكينتي»[43]، وربما اقتنعت إيزابيل، لأن العرض وافق هوى في نفسها، ولأنه تماثل مع ما سبق أن فعلته أمها معها، حين قدمت إليها دفترا أثناء إحدى أزماتها النفسية، «لتسجيل أحداث الحياة، وقالت: خذي، فرجي عن نفسك بالكتابة[44]» (انظر إلى تكرار فعل الأمر «فرّجي»، بما يوحي به من طرح للهم والتخلص من الكرب!).

وقد يتبدى محفز آخر في اعتبار الكتابة واحة للراحة، وهو ما عبرت عنه بقولها: «الكتابة تريحني من الغم بالرغم من أنها تكلفني الكثير، لأن كل كلمة هي أشبه بجمرة حارقة. فهذه الصفحات هي رحلة لا رجعة عنها في نفق طويل لا أرى له مخرجا. ولكني أعلم أنه موجود، ومن المستحيل الرجوع إلى الوراء، فالمسألة كلها تتمثل في مواصلة التقدم خطوة خطوة حتى النهاية»[45].

من ناحية ثالثة، تعتبر الكتابة محاولة من الكاتبة للتغلب على رعبها من حاضر رهيب

لا قدرة لبشر على مواجهته، فليس للكاتب ـ في نهاية المطاف ـ من ملاذ إلا معمل فنه يلوذ به كلما أعيته مشكلة أو واجهه خطر:

«إنني أتقلب في هذه الصفحات في محاولة لا عقلانية للتغلب على رعبي»[٤٦].

تلك كانت ثلاثة محفزات رئيسية، دعمتها الكاتبة بعدد آخر من (مبررات عقلية)، فالفنان أيضا يحتاج إلى اقتناع كامل بما يفعل، حتى ينفتح أمامه سبيل الإبداع.. فإذا كانت الغيبوبة تعتبر غيابا كاملا عن الواقع، لا تسمح للمريض بالتواصل مع الآخرين، لذا قد تبدو الكتابة محاولة جادة (للاتصال) مع الابنة، وهو ما عبرت عنه الكاتبة بقولها: «إنني أناديك ولكنك لا تسمعيني ولهذا أكتب إليك»[٤٧].

من جانب آخر، إذا كانت الغيبوبة تعني توقفا أبديا في نقطة معينة من الحاضر، وغيابا كاملا ـ أيضا ـ عن المستقبل، فقد تعتبر الكتابة إحلالا لمستقبل بديل يعوض الابنة عن فترات صمتها الطويل: «لدي فائض من الوقت، فالمستقبل كله فائض عن حاجتي. وأريد أن أقدمه إليك يا ابنتي لأنك فقدت مستقبلك»[٤٨].

ومن جانب ثالث، تبدو الكتابة ـ في سياق مبررات عقلية تحث عليها ـ (كمعرفة) ستضاف إلى معارف الابنة، حين تضع أمامها بعد شفائها، ما حدث فترة غيبوبتها، وهو ما أوضحته وكيلة أعمالها في حوارها معها:

«سيساعدها ذلك في معرفة ما حدث خلال هذا الوقت الذي أمضته نائمة»[٤٩] (بطبيعة الحال، توحي الوكيلة ضمنا بالأمل في شفاء الابنة!).

تلك كانت محفزات رئيسية، تدعمت بمبررات عقلية، لتحفز قدرات الفنان الغافية في إيزابيل الليندي، حتى تستنهضها لتباشر فعل الكتابة. ولكن لا يجب أن ننسى أن هناك ـ أيضا ـ قناعات أخرى ثابتة اكتسبتها الكاتبة خلال ممارساتها الطويلة السابقة، منها أن الكتابة فعل مقابل للنسيان وتحد للزمن: «إن حياتي تتجسد حين أرويها وذاكرتي تتثبت بالكتابة، ومالا أصوغه في كلمات وأدونه على الورق سيمحوه الزمن»[٥٠]. كما أن الكتابة ـ وهو الأهم ـ شكل من أشكال الارتحال الصعب لاكتشاف الذات وتلمس معنى الحياة: «الكتابة هي تفحص طويل لأعماق النفس، ورحلة إلى أشد كهوف الوعي عتمة، وتأمل بطيء. إنني أكتب متلمسة في الصمت، وأكتشف في أثناء الطريق أجزاء من الحقيقة، نتفاً صغيرة من الزجاج تتسع لها راحة اليد تبرر مروري في هذه الدنيا»[٥١].

لعل هذه المحفزات والمبررات والقناعات، قد تضافرت معا، لإقناع الفنان في إيزابيل الليندي، بشكل واع ولا واع، بأن تقبل على الكتابة، لأن عالم الكتابة هو الملجأ

والملاذ للفنان، ومن خلاله، وبواسطته فقط، يكون سعيه نحو (الخلاص). ومن هنا يمكننا أن نتفهم كلماتها إلى ابنتها «ويخطر لي أنني إذا ما أعطيت شكلا لهذا الخراب فسوف أتمكن من مساعدتك ومن مساعدة نفسي. إن ممارسة الكتابة التفصيلية يمكن أن تكون خلاصنا. لقد كتبت قبل إحدى عشرة سنة رسالة إلى جدي أودعه وهو يموت، وفي هذا الثامن من كانون الثاني ١٩٩٢، أكتب إليك يا باولا، لكي أعيدك إلى الحياة»[٥٢]، ولعلها ـ هنا ـ تعني إعادة بعثها ثانية إلى الحياة، متألقة، نابضة، حية، خالدة، من خلال الفن!

(٢) النضج الفني

أوضح فتحي غانم، في سياق حديثه حول مراحل الكتابة الروائية «يبدأ الأمر من فكرة تلح علي، فيها نوع من التحدي، قد تأتي من صدمة معينة واجهتني، ما تلبث أن تتحول إلى رغبة في محاصرتها أو فهمها أو السيطرة عليها، فتبرز الفكرة، التي قد تكون جديرة بأن أتناولها.

إذن، المحرك للكتابة هو تحد ذاتي. بمعنى أني لا أكتب إلا أمام شيء يتحداني، يستفزني، يثيرني، وهذه طريقتي ـ كفنان ـ في مواجهته.

ثم استطرد متناولا مرحلة (الإعداد والحمل)، فقال: «... وكل هذا لا يؤدي إلى كتابة رواية، ولكنه يفجر الرغبة في كتابتها، لأن ما أكتبه بعد ذلك ليس الوصف بالطبع، ولكن ـ كما يقول أهل النقد ـ هو المعادل الموضوعي لها، الذي يتخلق كما يتخلق الجنين، دون أن أستطيع السيطرة على كيفية تخلقه. فأنا إلى أن تنتهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية، وهذا ينطبق على جميع رواياتي حتى الأفيال، أي أن الأديب يحتاج إلى سنوات لتأمل تجربة عاشها في الواقع، قبل أن يكتبها في عمل أدبي، وقد احتجت إلى ثماني سنوات لأكتب رواية «الجبل» بعد أن عشت تجربتها في الواقع[٥٣].

إن فترة سنوات التأمل للكاتب، هي فترة الإعداد والحمل، التى يتخلق فيها الجنين (العمل الفني)، إلى أن يحين موعد المخاض، ليولد الجنين ناضجا فنيا، لذلك يقصد بالنضج الفني «ولادة العمل الفني ولادة طبيعية، بعد اكتمال مراحل الإبداع، من إعداد وتحضير واحتضان وحمل، وتحقق وولادة، بحيث يكون الناتج جديدا وأصيلا، مكتمل النضج، صادق الرؤية، كامل البنيان، له أسلوبه المميز، ولغته الخاصة (ناصعة مفرداتها، متميزة تراكيبها)، وأشخاصه حيّة (واضحة ملامحها، منطقية تصرفاتها)»[٥٤].

(٢-١) إيزابيل الليندي

بطبيعة الحال، لم تكن رواية «باولا» ناضجة فنيا، لأنها لم تمر بمراحل الإعداد والتحضير والاحتضان والحمل والولادة، بمعنى أن إيزابيل الليندي لم تتح (الزمن اللازم) لتجربتها، لتأخذ مسارها الطبيعي، بل كتبتها خلال فترة المعاناة والعذاب، أثناء دخول ابنتها في غيبوبة مرض مميت، (للأسباب السابق ذكرها)، والتي بدت فيها الكتابة ملاذا أو ملجأ للتغلب على آلام محنتها، أو هي محاولة تتلمس فيها الطريق المظلم، الذي اندفعت فيه الأمور بخطى متسارعة!

ورغم هذا، تدفقت على الورق، بتلقائية، وبساطة، تجربة ساخنة مفعمة بالمرارة والحزن والألم، كانت كل كلمة فيها أشبه بجمرة حارقة، احتلت مركز ثقلها (الظاهري) حالة ابنتها، التي دخلت الغيبوبة، بكل ما يطرأ عليها من تحولات، وما يحيط بها من أحداث، وامتزج هذا التيار الظاهر، وتداخل مع حياة إيزابيل الليندي الخاصة والعامة، معجونا وملونا بتجربتها الفنية، حتى بدت الرواية أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية أو أدب الاعتراف، وجاء خلل البناء، من (سكون) مركز ثقل الرواية ومحور حركتها، نتيجة استقرار حالة الابنة في غيبوبتها الأزلية.

وربما، تظل هذه التجربة الرهيبة، مختزنة في (ذاكرة) إيزابيل الليندي لسنوات طويلة قادمة، قد تتفاعل خلالها وتنصهر في أتون عالمها الداخلي، في رحلة احتضان وحمل شاقة، لكنها ستظل - دائما وأبدا - جزءا من مخزون خبراتها الأثير، رغم ضراوة التجربة!

(٢-٢) فتحي غانم

كان عام ١٩٤٥ هو عام فاجعة فتحي غانم الثانية - بعد موت الأب - في (موت) أخيه، نقطة انطلاق رحلته الإبداعية، بنشر قصته الأولى «غليان الماء»، التي كتبها وداعاً لأخيه الراحل، ثم كتب عددا آخر من القصص القصيرة، نشرها بعد ذلك في مجموعتين «تجربة حب» (١٩٥٧)، «سور حديد مدبب» (١٩٦٤). كما نشر عددا من الروايات: «الجبل» (١٩٥٧)، «من أين؟»، «الساخن والبارد» (١٩٥٩)، «الرجل الذي فقد ظله»، «المطلقة» (١٩٦١)، «تلك الأيام» (١٩٦٢)، «الغبي» (١٩٦٦)، «زينب والعرش» (١٩٧٢)، «حكاية تو» (١٩٧٣).

وهو وإن خاض غمار الواقع في هذه الروايات، مستفيدا من تجاربه الخاصة، التي أتاحها له عمله في وزارة المعارف، وذلك بزيارة قرية الجرنة بصعيد مصر (رواية

«الجبل»)، أو سفر إلى الخارج (رواية «الساخن والبارد»)، أو معايشته لما يجرى داخل كواليس عالم الصحافة (معظم رواياته)، أو ما سمعه يتردد عن تعذيب المعتقلين (رواية «حكاية تو»)، فإن هاجس (الموت)، الذي نتج عن فاجعتيه في سنواته الأولى، ظل يؤرقه وينغص عليه، وكان هناك جنين جديد يتخلق خلال سنوات حمل تالية طويلة تجاوزت الثلاثين عاما، أدت- في النهاية- إلى مولد درة إنتاجه الأدبي، رواية «الأفيال» عام ١٩٨١[٥٥]، التي قدم فيها فتحي غانم مدينته الفاضلة، التي حلم بها طويلا، وبلورها خياله المبدع، حين اختار لها مكانا (غير محدد الموقع) وسط الصحراء، وغير مسمى، لا تعرف فيه دولة أو جنسية أو دستور أو حاكم أو محكوم. اجتمع في هذا المكان عدد من الأفراد باختيارهم، كأنها مقبرة مضت إليها شخصيات معينة، استنفدت أسلوب حياتها، فاختارت تلك المقبرة الجماعية، هربا من الحياة، أو بحثا عن الذات الحقيقية، أو انتظارا للموت القادم، كما تفعل (الأفيال)، حين تحس اقتراب شبح الموت! في رواية «الأفيال» حضور مباشر للشخصية الرئيسية «يوسف»، وتواجد محسوس - أيضا - لبقية الشخصيات. هنا، يتوحد القارئ مباشرة مع شخصية «يوسف» . فليس هناك راو!

والرواية ذات بناء (زمني) يتكون من مستويين، أولهما الزمن التاريخي، الخارجي المتسلسل، الذي يعيش فيه يوسف والآخرون (حاضر) المنطقة الجديدة، وثانيهما هو زمن القصة الفعلي، ماضي يوسف المستعاد على شكل ومضات أو شذرات متفرقة.. هذا البناء الزمني، جاء مناسبا لتعايش أزمة يوسف. إنه بناء الأزمة، التفكك، التفسخ، الهزيمة، والحساب. إنه محاصر بالزمن الماضي، مدان، تتحدد حركته في إطار هذا الزمن الراكد، ذهابا وإيابا، كمن يحمل أثقاله، أو هو يشكل كابوسا يسعى جاهدا للهرب منه، وما قبوله بالرحلة إلى المدينة الفاضلة، إلا محاولة للفكاك من إساره، ولذلك جاءت الرواية متصلة، دون أرقام للفصول، ودون عناوين، كعالم مستمر، كما الحياة في تدفقها واستمراريتها واندفاعها وامتدادها، في بناء روائي مكثف، شديد التركيز، ليس فيه زوائد ولا استطرادات غير مبررة، واللغة نقية، ساطعة، مباشرة، تلقائية، تقترب في مقاطع كثيرة منها من أعذب الشعر، لكنها تؤدي وظيفتها الأساسية كتعبير مباشر صادق عن مشاعر وأفكار يوسف.

هنا (حاضر) جديد يتحدى يوسف في «المدينة الفاضلة» التي رحل إليها، هربا من ماضيه، لكن (الماضي) يظل ينغص عليه ويطارده، واقع جديد، في مواجهة ماضي قديم، يتسلل تدريجيا من أعماق يوسف، يبدأ أولا واهنا ضعيفا في مواجهة حضور

قوي، يزداد تكثيف الماضي، ويتجسد أمام يوسف، ليخفف الإحساس بالواقع الجديد، كأن هناك علاقة شرطية تربط الماضي بالحاضر. إنه لن يستطيع أن يعيش حاضره في المدينة الفاضلة إلا إذا واجه ماضيه. مواجهة الماضي تستدعي أن يواجه يوسف نفسه والآخرين والمجتمع القديم. حتى إذا ما نجح يوسف في مسعاه، الذي هيأت المدينة الفاضلة ظروف تحقيقه، تحرر من إسار ماضيه، وأصبح من السهل عليه أن يواجه حاضره الجديد، وأن يتقبله، وأن يعيشه كما يجب، بعد أن اتضح له ما كان خافيا من أبعاد، واكتملت أمامه المعالم، واكتسب وعيا واسعا، وتبلورت أمامه (رؤية كلية) لحركة الحياة والمجتمع والكون من حوله!

(٢-٢-١) مواجهة الموت

لكن رواية «الأفيال» تحتمل تفسيرا آخر، يعكس (إبداعيا) فاجعة فتحي غانم بالنسبة (للموت). وانظر إلى هذا الحوار المنشور مع فتحي غانم، حول رواية «الأفيال»[٥٦]:

«س: لكن هذه الرواية تبدو على مستوى آخر، وكأنك تواجه فيها قلقا- شخصيا- كان يتملكك من فكرة الموت.. فمدينتك الفاضلة بشكل من الأشكال تعادل العالم الآخر، أو عالم ما بعد الموت، والشواهد التي تواترت في روايتك، لتعكس هذا الهم كثيرة..[٥٧].

هل تدل هذه الشواهد المتناثرة عبر الرواية، على أن الموت كان أحد حوافزك لكتابة «الأفيال»، فحاولت من خلال الرواية اقتحام عالم الموت المجهول، وكسر حاجز الخوف منه؟!

فتحي غانم: نعم، بدأت فكرة الرواية عندي من إحساس بالحياة والموت أو من فكرة الموت، لا كفكرة مجردة بل الخوف من فكرة موت الإنسان، وكان هذا يشغلني باستمرار.

س: ولذلك لم تستخدم كلمة «الموت» في روايتك، وإن تركت بدلا منها نقطا توحي للقارئ بهذا المعنى أو بالانتقال إلى حياة أخرى..

هل تعتبر ذلك حيلة فنية؟!

فتحي غانم: أنا لا أريد أن أصل بالأمر إلى نهايته. أريد أن يظل الموقف غير محدد بالنسبة للموت، لأنني عندما أقول إنهم ماتوا فالقضية تنتهي على نحو ما، ولكن الحكم يجب أن يأتي في نهاية الرواية كلها أو في نهاية المحاكمة.

س: إذن، ماذا كنت تعني برموز اسم الشركة السياحية، التي تنظم تلك الرحلات (د. س)؟

فتحي غانم: إذا خطر لك أن تنطق الحرفين دفعة واحدة (دس)، فهي كلمة Death بالإنجليزية، وهي تعني موت!!

س: والآن، بعد أن ثبّتَّ أقداما راسخة في مجال الرواية برصيد ضخم من الإنجاز الروائي، بكل ما يعكسه ذلك من معاني الانغماس والاستمرار والصمود والنضج.. هل مازال «الموت» يخيفك؟!

فتحي غانم: من وظائف الكتابة أنها تخلصني من الهموم، لأني عالجت نفسي بهذه الوسيلة، وبها صمدت أمام هموم حقيقية مثل موت أناس وانتهاء آخرين، وذهاب البعض ومجيء البعض الآخر، وتغير الجو المحيط، وما إلى ذلك.. ماذا يفعل الإنسان حتى ينجو من أثر كل هذا إلا بالكتابة؟!

وبالنسبة لسؤالك، لم يعد انقضاء العمر، أو الموت يخيفني، بعد أن كتبت «الأفيال».. قبل «الأفيال» كنت أخاف، ولكن «الأفيال» خلصتني من هذا الأمر!!».

(٢-٣) كينزا بورو أوي

بدأ أوي رحلته الإبداعية بداية قوية، خلال مرحلة دراسته الجامعية، في الأدب الفرنسي. انظر إلى تكامل الدراسة المختارة في تدعيم موهبته، التي تم الاعتراف بها - أيضا - خلال تلك الفترة، حين فاز بجائزة اكوتاجاوا في القصة، وهي أهم جائزة أدبية في اليابان. وفي عام ١٩٥٩، أنهى دراسته الجامعية، وفي عام ١٩٦٠ تزوج تدعيما لاستقرار حياته وإخلاصا للأدب، وأصدر مجموعة قصصية ورواية طويلة، ومن خلال فنه قال كلمته فيما يجري من أحداث عامة في اليابان، وحين حل عام ١٩٦٣ وقعت الواقعة، حين ولد له طفل مشوه بإعاقة ذهنية دائمة، فلم يكن أمامه إلا أن يطرح هذه (الأزمة) على بساط فنه، بحثا عن متنفس للخلاص، فأبدع رواية «مسألة شخصية» (١٩٦٤)، كما أنجز - في الوقت ذاته - كتابا (عاما) «يضم مجموعة مقالات تدور حول الذين كتبت لهم النجاة من هيروشيما، ومواصلة الحياة تحت عنوان (مذكرات هيروشيما) وطلب من ناشره إصدارهما في يوم واحد»، «كان أوي يطالب بالطبع بأن يبحث القارئ أمر الكتابين معا، في أحدهما دون مذكرات النجاة من قنبلة نووية فعلية، وفي الآخر سعى إلى الوصول لوسائل نجاة من حملة دمار شخصية»[٥٨].

لعل هذا يبرهن أن أوي رغم فاجعته الشخصية، كان يحمل على كاهله الهم العام أيضا. ولعل هذا يعكس وعيا واسعا وتناولا أشمل، لكل ما تجري به الحياة. لذلك، ربما

يتفسر، أيضا، إبداعه (المباشر) في أعقاب فاجعته الشخصية، وبعد روايته «مسألة شخصية»، ومن خلال قصص «أغوى.. وحش السماء» و«علمنا أن نتجاوز جنوننا»، وغيرها، بأنها تنويعات على ذات التيمة، تسعى إلى تفحص جوانبها المختلفة، حتى لتبدو وكأنها خطى طفل يحاول أن يتلمس بها الطريق، بإيقاع متصاعد، على درب الإعداد والحمل لعمل كبير، سيولد (ناضجا) فتيا، بمجيء عام ١٩٦٧، هو رواية «فريق كرة القدم في العام الأول ١٨٦٠»، والتي سميت في ترجمتها الإنجليزية «الصرخة الصامتة»، والتي أشاد بها تقرير اللجنة السويدية التي منحته جائزة نوبل، وقد ترجمت الرواية إلى اللغة العربية بالعنوان الجديد ذاته[٤٩]، وفي هذه الرواية وضع أوي مأساة طفله في إطار (رؤية كلية)، لمنظومة أوسع للتشوه في حياة البشر!

(٢-٣-١) منظومة تشوه

تمتلئ رواية «الصرخة الصامتة» بعشرات الأحداث (الحاضرة)، الموشاة بالتفاصيل الصغيرة، إضافة إلى المحور الآخر، الذي تتوالى من خلاله إزالة أستار (الماضي)، وذلك في إطار تيار واحد متدفق هادر، شديد الإحكام، يعتبر (التغيّر) أحد سماته الأساسية، حيث تبدو الحقيقة وكأن لها عشرات الأوجه، وليس من شيء ثابت!

يمتد مفتتح الرواية ليشمل الفصلين الأول والثاني، حيث نتعرف على أزمة شخصيتي الرواية الرئيسيتين: ميتسو سابورو وأخيه تاكاشي..

ميتسو سابورو، هو الرواية، في السابعة والعشرين من عمره (لاحظ أنه نفس عمر الكاتب وقت أزمة مولد ابنه المعوق، وانعكس ذلك على بطلي رواية «مسألة شخصية» وقصة «أغوى.. وحش السماء»). هناك ظل (قدري) يضرب بنصله عميقا في حياته، يتبدى كإرث أو كلعنة تلاحقه. في (الماضي) كانت له أخت ولدت متخلفة عقليا (تخلفا جزئيا) تنفر من الأصوات العالية وتستجيب للموسيقى. يتوازى معها في (الحاضر) مولد ابن معوق متخلف عقليا (تخلفا كاملا)، أجبر على إيداعه إحدى المؤسسات، يضاف إلى ذلك إصابة عينه اليمنى بعاهة مستديمة، حدثت بفعل بعض أطفال المدارس إثر إلقائهم الحجارة عليه في نوبة غضب هستيرية.

تبدأ الرواية، وسابورو منغلق على نفسه، يائس، ينشد الموت، بعد أن هجر عمله في الجامعة (تماما كما فعل بطل رواية «مسألة شخصية») إثر موت صديقه الحميم (رفيق دراسته) منتحرا، بعد أن أصيب في رأسه من رجال البوليس في إحدى التظاهرات التي

رافق فيها زوجته، فخلفت الإصابة عاهة أودت به إلى الجنون. وهذا هو العنصر الخارجي (الحاضر) من أزمة سابورو، يتوازى معه فعل من (الماضي) هو انتحار أخته الصغيرة المعوقة.

هنا يتجسد الجزء الأول من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء (مادي)، ظاهر في الأفراد، ينقسم إلى قسمين أحدهما تشوه (طبيعي) يظهر منذ المولد: قد يكون كاملا، حين يولد جنين بفقد دماغي كنبات خامد «طفل سابورو»، وقد يكون التشوّه جزئيا، حين يولد الطفل طبيعيا، لكنه متخلف عقليا «أخت سابورو»، وقد يحدث أثناء حياة البشر، حين يصاب الفرد بمرض يؤدي إلى تشوه في شكله الخارجي، كما حدث مع جين أضخم امرأة في اليابان، رفيقة طفولة الأخوين.

ويمثل القسم الثاني من التشوّه المادي، الوجه المقابل، وهو تشوّه مستحدث بفعل البشر، ويؤدي إلى إحداث عاهة مستديمة. كما حدث مع سابورو عندما فقد عينه اليمنى بفعل عبث بعض الأطفال، وكما وقع لصديقه عندما فقد عقله بفعل هراوات رجال الشرطة في إحدى المظاهرات.

وفي أول لقاء بين سابورو وأخيه «تاكاشي» يدعوه تاكاشي إلى العودة إلى القرية حيث الجذور، وتكون ـ في الوقت ذاته ـ دعوة لاستعادة (الماضي)، لأنه كان شديد الإعجاب بالجد الأصغر، الذي قاد انتفاضة الفلاحين بالقرية عام ١٨٦٠. لكن الماضي (ملتبس)، يجيش بغوامض كثيرة: فضيحة قتل الجد الأكبر لأخيه الأصغر، لتسوية بعض المتاعب في القرية، الحرب وتأثيرها على الأسرة، عودة الأب ميتا من الصين، ضرب أخيهما «س» حتى الموت، انتحار أختهما الصغرى...

لذلك، فبدءا من الفصل الثالث وانتهاء بالفصل الثالث عشر والأخير، يدور تيار القص الهادر، داخل موطنهما القديم، على محورين: أحدهما (حاضر) يقود فيه الأحداث تاكاشي مقتفيا أثر الجد الأصغر، والثاني (ماض) يغوص فيه ميتسو، مستعينا بأي مراجع ومستندات متاحة، وذلك لإزالة ما علق بهذا الماضي من شوائب، وما ظلله من أوهام، واستكشاف أبعاده وتفهم الحقائق التي تحكمه.

رحلتان متداخلتان، موزعتان بين الماضي والحاضر، وما أصعبهما من رحلتين، حين يكون هدفهما واحد، هو البحث عن (الحقيقة)!

وعلى هذه اللوحة التاريخية العريضة، التي يتداخل فيها الماضي والحاضر، يمكن بلورة الجزء الثاني (المقابل) من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء معنوي، كامن في

نفوس الأفراد، يتبدى في اتجاهين متقابلين أيضا، فقد يتخذ شكل فعل خارجي (عنيف) فوار بالحركة، يكون تارة عاما شاملا (حربا عالمية) وقد يكون محدودا محليا (انتفاضتي ١٨٦٠، ١٨٧١، والغارتين على معسكر الكوريين)، وقد يتخذ شكلا فرديا تارة ثالثة (كاعتداء شاب على فتاة). وقد يظهر الاتجاه المقابل، في اللافعل، أو في انطواء الأفراد داخل ذواتهم هربا من مواجهة الواقع الخارجي (ميتسو وانغلاقه ورغبته في الموت، وزوجته وانكبابها على الخمر).

وفي الختام، بعد رحلة الغوص في (مطهر) الماضي، و(مواجهة) الحاضر، كان لابد لميتسو أن يخرج من صومعته التي اعتصم بها طويلا، وأن يمضي مع زوجته ليبدأ من جديد، في بناء كوخهما الجريدي![10]

(٢-٤) الخلاصة

نخلص من هذا البحث، إلى أن (الفواجع الشخصية)، كمفردات من (الواقع) قد تصيب أي فرد، ومنهم (الكتاب: فتحي غانم: موت الأب عام ١٩٣٦، ثم الأخ الأصغر عام ١٩٤٥، كينزا بورو أوي: مولد ابن مشوه عام ١٩٦٣، وإيزابيل الليندي: غيبوبة مرض مميت للابنة عام ١٩٩١). وبحكم تكوينهم الخاص المرهف يكون تأثيرها عليهم شديدا ضاريا، فيجنحون تحت وطأة ثقلها إلى (عالمهم الفني) ينشدون فيه بعض السلوى، فيبدع بعض منهم (تحت) وطأة المعاناة روايات (إيزابيل الليندي: رواية «باولا»، محاولين (تفهم) ما يجري في الواقع، والانفلات من قبضته القاسية، لكنهم يظلون أبدا أسراه!

وقد تضرب الفاجعة بنصلها عميقا، ليتفجر بعد وقوعها مباشرة ينبوع الإبداع من رحم الألم.

(فتحي غانم: أول قصة قصيرة «غليان الماء» عام ١٩٤٥، وإن ظل الخوف من الموت ملازما له، مسيطرا عليه سنوات طويلة بعد ذلك!)

وقد تداهم الفاجعة كاتبا مستقرا، فيتوحد معها، وتغدو كصليب ينوء به ظهره، فيحاول أن يتخفف من ثقله، فيبدع بعدها مباشرة رواية وقصصا قصيرة (كينزا بورو أوي: رواية «مسألة شخصية» عام ١٩٦٤، قصتا «آغوى.. وحش السماء» ١٩٦٤، «علمنا أن نتجاوز جنوننا» عام ١٩٦٥، وغيرها). هذه الأعمال وإن ارتفع مستواها الفني، بحكم كونها محصلة تفاعل مأساة حادة وفنان موهوب مستوعب لدقائق فنه، إلا أنها تظل داخل الإطار الخاص المباشر للواقعة أو تنويعا عليه!

لكن الفنان - في نهاية المطاف - ينشد النضج الفني، ففيه الاكتمال الأشمل والأعم ومعه الخلاص، لكنه لا يتأتى إلا بعد فترة إعداد واحتضان وحمل مناسبة، قد تكون سنوات قليلة (كينزا بورو أوي)، أو سنوات طويلة (فتحي غانم)، يكون الأمر فيها مرهونا بتكوين الكاتب وملكاته الخاصة ونتاج خبراته الفنية وثقافة وطنه وتراث عصره، ومدى انخراطه في خضم التيارات الفاعلة في مجتمعه وفي الحياة والعالم من حوله، حتى تتبلور، عبر سنين الحمل والاحتضان، رؤية كلية تتسم بالإحاطة والشمول، تحتل الواقعة مكانها الطبيعي داخل إطارها، ويتم خلالها (مواجهة) الماضي والغوص في مطهره، لمجابهة (الحاضر) والانتصار على أزماته.

هنا يكون المخاض قد حل، ليتحقق مولد ناتج فني جديد وأصيل (كينزا بورو أوي: رواية «الصرخة الصامتة» عام ١٩٦٧)، (وفتحي غانم: رواية «الأفيال» عام ١٩٨١). لكن الفنان لا يحتفظ بهذا (الكشف) لنفسه، بل (ينشر) عبيره العذب الفواح، ليستمتع به الآخرون من حوله!